

Kultfilm til begjær og besvær

Om kultfilmbegrepets forvirring i en ny filmkultur



© Otis Frampton

Ellen Margrete Ceeberg
Masteroppgave i estetikk (EST 4390),
fordypning i medievitenskap
Universitetet i Oslo
Institutt for medier og kommunikasjon
Dato 10.11.2009

Forord

Drivkraften bak denne oppgaven er først og fremst et stort personlig engasjement i alt som har med film å gjøre, og en forkjærlighet for populærkultur.

Film- og populærkulturfeltet er mangfoldig og frodig, og det har vært en glede å få fordype seg i det. Til tider har det vært en utfordring å manøvrere seg elegant gjennom landskapet, men heldigvis har jeg hatt gode hjelpere på veien.

Takk til Anders Fagerjord ved IMK for tålmodig og inspirerende veiledning (V06-H09). Takk til alle studiekamerater, og en spesiell takk til Else, Ingrid, Maria og Ida fra estetiske studier. Takk til venner og venninner som aldri har mistet troen på at jeg klarer å gjennomføre. Takk til Ingrid Ulstein for å gjøre oppgaven klar for trykken. Takk til mor, far og bror for all praktisk hjelp og for all støtte underveis. Og ikke minst takk til min samboer Gunnar Bangsmoen for å holde ut å bo og leve under samme tak som en masterstudent i innspurtsfasen. Du har vært til uvurderlig hjelp med ditt engasjement, kunnskap og lune humør. Du er helten min!

Ellen Margrete Ceeberg,
Oslo 04.11.2009

Sammendrag

Oppgaven tar for seg begrepet om kultfilm, og har som mål å diskutere kultfilm i forhold til nyere utvikling i filmkulturen generelt. Dette gjøres ved å kartlegge tidligere definisjoner av kultfilm, og peke på de utfordringene begrepet har med en tilsynelatende utvanning av de definisjoner som tidligere er gitt. Gjennom en analyse av Quentin Tarantinos *Kill Bill* som en mulig representant for en nyere kultfilm, forsøker oppgaven å beskrive om, hvorfor og hvordan det kan være fruktbart å vurdere de nye (og for noen provoserende) tilskuddene til kultfilmfamilien som kulttekster. Målet med oppgaven er å bidra i den pågående debatten om hvor vidt og eventuelt i hvor stor grad man bør holde på de strengeste definisjonene av kultfilm for å hindre utvanning, eller om man er best tjent på å endre og strekke begrepet for å tilføre det ny aktualitet.

Abstract

This master thesis concerns the concept of cult film, and is a discussion of cult film in relation to recent developments in film culture in general. This is done by considering earlier definitions of cult film, and point out the challenges raised by the new film culture, seemingly threatening to stretch the concept of cult film so far that it no longer holds any valid definitions. By analyzing Quentin Tarantinos *Kill Bill* as a potential representative for a new cult movie, this thesis aims at describing if, why and how it can be useful to consider the new (and, for some, utterly provoking) additions to the cult film family as cult texts. The aim of the thesis is to contribute to the ongoing debate if and to which extent the most rigid definitions of cult film should be kept to avoid dilution, or if it is for the best to alter and stretch the concept of cult film to add to its timeliness.

Innhold

Forord.....	3
Sammendrag.....	5
1.0 Hvorfor kultfilm?.....	9
1.1.0 Oppgavens innhold, valg og utvalg.....	10
1.1.1 Oppgavens struktur og problemstilling.....	11
1.1.2 Definisjoner av, og forskjellige filmhistoriske påvirkninger på, kultfilmbegrepet.....	12
1.1.2.0 Noen utgangspunkt for definisjoner.....	14
1.1.2.1 Noen filmhistoriske påvirkninger på kultfilmbegrepet.....	16
2.0 Tre teoretikere om kultfilm.....	25
2.1.0 Umberto Eco om Casablanca.....	25
2.1.1 Kulten og estetikken.....	25
2.1.2 Play it again, Sam.....	27
2.1.3 Tilfeldighetenes spill.....	28
2.1.4 Konsekvensene.....	29
2.2.0 Anne Jerslev.....	30
2.2.1 Om Eco og <i>Casablanca</i>	30
2.2.2 En klassisk kultfilm.....	32
2.2.3 Kalkulert kultfilm.....	33
2.2.4 Deler og helhet.....	35
2.2.5 Den nye filmen.....	36
2.2.6 Konsekvensene.....	37
2.3.0 Matt Hills.....	38
2.3.1 Auteurisme.....	39
2.3.2 Den uendelige historien.....	40
2.3.3 Det ligger i detaljene.....	41
2.4.0 Så hva er en kultfilm?.....	41

3.0 En nærmere titt på Kill Bill.....	45
3.1.0 Synopsis.....	46
3.1.1 <i>Kill Bill Vol. 1</i>	48
3.1.2 <i>Kill Bill Vol. 2</i>	49
3.2.0 Produksjons- og distribusjonsforhold.....	51
3.2.1 Kommersialitet.....	53
3.2.2 Tilfeldigheter?.....	54
3.2.3 Miramax Films.....	55
3.2.4 Tilgjengelighet.....	58
3.2.5 Auteuren.....	59
3.2.6 Innvendinger mot produksjons- og distribusjonsforhold som kriterier.....	61
3.3.0 Filmen.....	62
3.3.1 Realisme.....	64
3.3.2 Referanser.....	70
3.3.3 Innovasjon.....	82
3.3.4 Åpenhet.....	84
3.3.5 Eksplisitet.....	86
3.3.6 Filmen som definisjonskriterium.....	88
4.0 Å se.....	90
4.1.0 Eksess.....	91
4.1.1 Intendert vs. uintendert.....	95
4.1.2 Å gjenkjenne autentisitet.....	97
4.1.3 Respons!.....	99
5.0 Kultfilm til begjær og besvær.....	106
5.1.0 <i>Kill Bill</i> en kultfilm?.....	109
Kildehenvisninger.....	III

1.0 Hvorfor kultfilm?

Jeg hadde allerede sett *Kill Bill Vol. I* av Quentin Tarantino på en vanlig kommersiell kino, da jeg så *Kill Bill Vol. II* som *Troll-i-eske film*¹ på Cinemateket i Oslo vinteren 2004. Og det var da jeg bestemte meg for å skrive en oppgave om kultfilm. Jeg hadde så vidt begynt å fundere på hvilket tema jeg ville fordype meg i, og mens Uma Thurman i rollen som *The Bride* nedkjempet *yakuzas*² på lerret så blodspruten stod, ble det med ett for meg hva jeg ville skrive om.

Jeg hadde lenge vært interessert i film. Såpass interessert at jeg klarte å presse inn litt film i omtrent hver eneste oppgave jeg leverte på universitetet. Uansett hvilket fag jeg tok. Da jeg skulle begynne å jobbe med masteroppgaven, tok jeg frem oppgavene igjen og kikket på dem. Selv om de alle handlet om forskjellige aspekter ved film, fra veldig formale stilanalyser til mer sosiokulturelle studier, fant jeg ut at det var spesielt en ting jeg tydeligvis var svært interessert i- kultfilm.

Det var akkurat dette begrepet jeg ble sittende og fundere på i Tancredssalen på Cinemateket. Der satt jeg og så film på en filmklubb, en Hollywoodfilm spekket av referanser til diverse gamle kultfilmer, med et kjempebudsjett, som snart skulle ut på det store gjengse kinomarkedet og sannsynligvis bli sett av mange, mange mennesker.

«Hva er så interessant med dette?», tenker du kanskje nå. Og det tenkte jeg også. Jeg har aldri hatt noen prinsipielle problemer med å akseptere at ikke alle kultfilmer kun er kjent for en ørliten klikk av cineaster. Jeg har aldri hatt problemer med å se hvordan en blockbuster fra tjukkeste Hollywood godt kan bli en kultfilm. Og jeg har heller ikke vært bekymret for at kultfilm som begrep er dødt og begravet etter postmodernismens herjinger i filmens habitat, etter at *kult!* har blitt et salgsprefiks brukt av markedsførere for å dra opp publikumstallene eller etter at folk sluttet å gå på kino fordi de heller vil se filmen på Blue Ray DVD med surroundlyd hjemme på 42 tommers Tv-en.

Kultfilm har alltid vært et litt uhåndterlig begrep. Utrolig mange filmer omtales som kultfilm, samtidig som at det i enkelte kretser eksisterer definisjoner som er så smale at det bare er en håndfull filmer som virkelig lever opp til betegnelsen. Og problemene med å definere kultfilm

¹ Cinemateket i Oslo viser hver første søndag i måneden en overraskelsesfilm, alt man vet som publikummer er at det som vises er en film som ennå ikke har hatt kommersiell kinopremiere i Norge ennå.

² Betegnelse på japanske gangstere.

ble ikke noe mindre da hovedstrømsfilm begynte å ta opp i seg elementer som tidligere hadde vært forebeholdt kultfilmen. Eller da hovedstrømsfilmens publikum begynte å oppføre seg tilnærmet likt det som før hadde vært kultfilmpublikummets signaturopptrreden. Hvor skal grensene gå? Er kultfilm rett og slett en død betegnelse som tiden har løpt fra?

Håpet er at jeg i denne oppgaven klarer å fremstille kultfilm i all sin flerfoldige prakt. Og at den vil være interessant lesning både for de som har mye kunnskap på feltet fra før, og for de som rett og slett bare har et hjerte som banker for film.

Å forsøke å definere kultfilm og å diskutere hva som er dens innhold har blitt en populær aktivitet blant flere filmteoretikere. Meningene omkring kultfilmbegrepet er mange, og det er et tema som tar opp i seg mange av de interessante aspektene omkring nåtidens filmmiljø. Denne oppgaven er mitt bidrag i debatten.

1.1.0 Oppgavens innhold, valg og utvalg

Det er mange temaer som kan lenkes opp mot kultfilmbegrepet. Ved å skrive om kultfilm ut i fra eksempelvis et kjønnsperspektiv eller som undergrunnsfenomen (som begge er to velbrukte utgangspunkt for studier av kultfilm) bruker man kultfilmen som eksempel på hvordan disse filmene er tekster som leses subversivt av enkelte grupper. Dette er *en* side av kultfilmen, hvor filmen fremstår som revolusjonær og samfunnskritiserende.

Men denne oppgaven handler ikke kun om den politiske kultfilmen. Dette handler om kultfilm generelt. Det handler like mye om *Titanic* (1997), *The Matrix* (1999–2003) og *Ringenes Herre* (2001–2003) som det handler om *Ms.45* (1981), *Eraserhead* (1977) eller *Freaks* (1932). Derfor ligger ikke oppgavens hovedfokus på kultfilmestetikk som en avstandsskapende, kommenterende og kritiserende form for estetikk. At denne oppgaven er levert inn som en mastergrad i estetikk, har også vært en grunn til at jeg har valgt å fokusere på nettopp det estetiske. Dette nevnt, så er det selvsagt ikke noe i veien for å se på kultfilm som politisk film. Det ville for eksempel vært interessant å se på kultfilm i forhold til Brechts teorier om fremmedgjøring, da mye kultfilm bærer preg av å både bevisst og ubevisst ville bryte den virkelighetskonstruksjonen de fleste hovedstrømsfilmer baserer seg på.

Det jeg har valgt å se på, er det faktum at det nå finnes så mye som kalles kultfilm. Finnes det fortsatt en måte å snakke om kultfilm på uten at man må se bort i fra mesteparten av filmen laget fra 90-tallet og frem til i dag? Kan man i det hele tatt snakke om kultfilm lenger uten å måtte tøye definisjonen så mye at den fremstår som totalt unyttig som begrep? Jeg vil si mer om hva jeg har valgt å ta for meg i neste avsnitt om oppgavens struktur.

1.1.1 Oppgavens struktur og problemstilling

Hovedproblemstillingen min er som følger: *Hva er egentlig en kultfilm?* Dette er en bred problemstilling, og det er et omfattende felt jeg har valgt å ta for meg. Derfor har jeg også valgt noen underproblemstillinger for å ha flere holdepunkter underveis. En annen utfordring er at begrepet brukes forskjellig avhengig av hvem som omtaler en film som kultfilm. Noen bruker det på en instinktiv måte og har få rigide kriterier, andre igjen har veldig spesifikke krav til hva som gjør at en film kvalifiserer seg til kultstatus. Forskjellene i bruken av begrepet avhenger ofte av hvilken av de forskjellige trekkene ved kultfilm man tillegger mest verdi. Disse trekkene skal vi se nærmere på i definisjonsdelen av oppgaven, jeg vil nå fortsette med problemstillingene mine.

Den første av underproblemstillingene er: *Hvordan har kultfilm blitt definert av tidligere teoretikere?* Jeg vil her gå dypt inn i tekstene til tre teoretikere som jeg mener er representative for tre forskjellige syn på kultfilm. De er også relevante å sammenligne fordi de tre tekstene representerer tre forskjellige tiår (80-, 90-, og 2000-tallet) samtidig som alle tre teoretikerne har vært nødt til å forholde seg til debatten om en nyere form for film. Den tredje gode grunnen til å sammenligne nettopp disse tre er at de referer til hverandre i tekstene sine.

Deretter følger den andre problemstillingen: *Ved å analysere Kill Bill som en representant for nyere kultfilm, kan man finne et eller annet felles utgangspunkt som er representativt som markør både for det allerede etablerte kultfilmbegrepet og den nyere kultfilmen? Hva er eventuelt annerledes med den nye kultfilmen i forhold til den mer etablerte oppfattelsen av begrepet?* For å besvare dette er det naturlig å gå inn i en analyse av *Kill Bill* som film³ og se den i forhold til de definisjoner vi kom frem til i gjennomgangen av de tre teoretikerne.

Den tredje og siste problemstillingen er: *Hvilke konsekvenser har de eventuelle endringene vi finner gjennom analysen av Kill Bill for kultfilmbegrepet? Og på samme måte; hvilke konsekvenser har de eventuelle likhetene? Kan disse likhetene og forskjellene si oss noe om hvordan kultfilm best kan forstås i forhold til nåtidens filmkultur? Har vi en base å forholde oss til som kan fungere som forklaringsmodell for å bedre forstå kultfilmens natur som omfatter kultfilm både nå og da?*

Oppgaven har en overhengende tredelt struktur, hvor jeg først ser på det jeg velger å kalle det etablerte kultfilmbegrepet. Deretter foretar jeg en analyse av *Kill Bill*, som jeg velger å omtale som et eksempel på nyere kultfilm. Ut i fra denne analysen vil jeg gå over til oppgavens tredje

³ Jeg har i oppgaven valgt å se *Kill Bill vol. I og II* som en film. Dette er lite kontroversielt da den opprinnelig var tenkt som en film, og regnes av Tarantino som ett enkelt verk. Videre i denne filmen vil altså kun tittelen *Kill Bill* benyttes, og denne tittelen referer til både *Vol. I* og *II*.

del, som vil omhandle de likheter og ulikheter vi finner mellom den etablerte og den nyere formen for kultfilm som *Kill Bill* representerer i diskusjonen i denne oppgaven.

Valget av *Kill Bill* er for så vidt en avgjørelse gjort på subjektiv basis, og jeg vil derfor kort klargjøre hvorfor jeg har valgt nettopp denne filmen og mener den er en god representant for min analyse. Filmen innehar på flere måter de karaktertrekkene som er typiske for kultfilm, samtidig som den har trekk som gjør den til en utypisk kultfilm. I analysen vil jeg se på tre elementer: filmens produksjons- og distribusjonsforhold, filmens estetiske uttrykk og filmens resepsjon. Det er i disse tre leddene debatten om den nye kultfilmen i forhold til den etablerte foregår. De tre debattene er 1) Er en kultfilm lenger en kultfilm om den er laget på stort budsjett, får høye besøkstall på kinoene og er intendert som en kultfilm? 2) Har kultfilm noe bestemt estetisk uttrykk? 3) Hvem bestemmer om en film er en kultfilm eller ikke? De som lager filmen? Publikum? Kritikerne og filmviterene?

Den definisjonen av kultfilm som jeg vil utfordre i denne oppgaven er at kultfilm kun kan defineres som kultfilm dersom den 1) Er laget på lavbudsjett, er sett av få og ikke er en intendert kultfilm 2) Har et ekstremt estetisk uttrykk (gjør som følge av premiss nummer 1) som klart bryter med den klassiske hovedstrømsfilmen og 3) Tematisk sett er så annerledes og provoserende at svært få vil like filmen.

Dette er en ekstremdefinisjon av kultfilm som de færreste vil si seg enige i, men det finnes eksempler på, som vi vil se videre i denne oppgaven, flere som mener at en eller flere av disse kriteriene i større eller mindre grad er avgjørende for om en film er en kultfilm eller ikke. Alle er enige i at kultfilm er en annerledes film, men hvor annerledes? Annerledes på hvilken måte? Og annerledes for hvem i forhold til hva?

1.1.2 Definisjoner av, og forskjellige filmhistoriske påvirkninger på, kultfilmbegrepet

Now that 'cult' has become a recognized term, it also seems to want its internal aesthetic distinctions'
The Cult Film Reader

Essaysamlingen *The Cult Film Reader* har i sin introduksjonsdel en inngående og omfattende gjennomgang av de bevegelser og hendelser i filmkulturen som har hatt påvirkning på hvordan begrepet fremstår i dag. Etter som man har skrevet om og forsket på kultfilm, har

4 Ernest Mathijs og Xavier Mendik, *The Cult Film Reader* (Berkshire: Open University Press, 2008), 169.

det dannet seg en kanon med filmer og filmkulturelle hendelser som regnes som viktige for dannelsen av kultfilm som begrep. Gjennomgangen er i stor grad basert på den oversikten som finnes i *The Cult Film Reader*, da den er den eneste antologien som gir en skikkelig god og komplett oversikt over begrepet fra 1920-tallet av frem til i dag som den gjør. Jeg vil i denne innledningen i en forkortet versjon få presentere de viktigste punktene som danner denne kultfilmkanonen, men først vil jeg si litt om to teoretiske hovedtradisjoner innenfor studiet av kultfilm.

Teoretisering omkring begrepet kultfilm i akademiske miljøer får sitt endelige gjennomslag på 80-tallet, som en konsekvens av at man i økt grad begynner å interessere seg for forskning på resepsjonen av populærkultur og estetiske subkulturer generelt. I tillegg til dette øker interessen omkring begrepet i det man på 80-tallet får flere filmer som omtales som kultfilmer, og som behandles som det, enn noen sinne før.

At its best then, the historical study of cult films combines detail and biography into a wider account of how this kind of cinema functions and what that tells us about the world we live in.⁵

-The Cult Film Reader

Grovt sett kan man dele den teoretiske tilnærmingen til kultfilm inn i to; den ontologiske og den fenomenologiske typen. De ontologisk anlagte tekstene om kultfilm er ofte forankret i semiotikk og formalisme. Der først og fremst selve filmen som er interessant å se på, en særlig interesse for filmenes sjanger, stil og tema følger gjerne av dette.⁶

Utfordringen med rene ontologiske studier av kultfilm er at man fort ender opp med et system hvor den interne koherensen mellom de utvalgte filmene er imponerende, men hvor man får vanskeligheter med å plassere filmer som ikke passer inn i akkurat *det* systemet basert på akkurat *de* filmene. Slik jeg ser det er derfor problemet med en ren ontologisk tilnærming at de ikke favner bredt nok til å beskrive alt av kultfilm.

Fenomenologiske tekster har som regel det motsatte problemet. I sin mest radikale form, mener man ut i fra et fenomenologisk synspunkt at en kultfilm ikke har noen bestemte tekstlige kvaliteter overhode.⁷ Alt bestemmes av filmens publikum, og deres resepsjon av filmen. Utfordringen her er derfor at i praksis så ender man opp med et begrep om kultfilm som underspiller betydningen filmens kvaliteter har for at den blir kult. Det blir kun forhold som ligger utenfor teksten som regulerer dens mening.

5 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 165.

6 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 15.

7 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 15.

Mathijs og Mendik påpeker at flere studiene gjort på kultfilm er påvirket av å være veldig personlige. At de er så personlig baserte, og konsentrerer seg om ørsmå områder av faget (noen studier tar kun for seg en enkelt film, eller til og med en enkelt person), kan virke forstyrrende for å etablere en videre forståelse for kultfilmen som fenomen.⁸ Samtidig er det så mange filmer som omtales som kultfilm at man *må* ta utgangspunkt i en mindre bit av feltet for å kunne skape seg et oversiktlig utgangspunkt.

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å kombinere det ontologiske og det fenomenologiske, og det personlige og det mer objektive. Hovedfokuset mitt ligger på betydningen av kultfilmbegrepet slik det står seg i dag. Det endelige målet med oppgaven er å kunne si noe generelt om kultfilm, som både dekker de interne trekkene i selve filmen og som er generaliserbart til å kunne benyttes på kultfilmer generelt. Allikevel har også jeg vært nødt til å foreta noen utvelgelser. Teoridelen av oppgaven min er basert på et utvalg bestående av tre hovedtekster jeg mener representerer de konfliktområdene og diskusjonene som pågår omkring kultfilm på en god måte. Analysen min baserer seg på en film, *Kill Bill*, som jeg mener er et godt eksempel på en film som er interessant å analysere som en nyere form for kultfilm. Altså er oppgaven min basert på personlige valg, selv om valgene er fundert i en faglig kompetent bakgrunn som er opparbeidet gjennom en rekke teoretikers arbeider om begrepet fra 80-tallet av og frem til i dag.

1.1.2.0 Noen utgangspunkt for definisjoner

Om man slår opp ordet *kult* i den norske bokmålsordboka, vil man finne en definisjon som denne:

kult *el.* **kultus** *mi*

(*fra lat., av colere 'dyrke'*) religion omsatt i rituell handling, praktisk utøvelse av religion, gudstjeneste; nesegrus beundring, forguding.⁹

Oxford Dictionaries tilbyr en noe mer spesifikk definisjon:

cult

noun 1 a system of religious worship directed towards a particular figure or object. 2 a small religious group regarded as strange or as imposing excessive control over members. 3 something popular or

8 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*. 164.

9 Bokmålsordboka, oppslagsord «Kult», <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=kult&bokmaal=S%F8k+i+Bokm%E5lsordblso&ordbok=bokmaal&s=n&alfabet=n&renset=j>. (Besøkt 13.08.2009).

*fashionable among a particular section of society.*¹⁰

Begge disse definisjonene sier noe om hva slags holdning kultusen har til sitt kultobjekt. Det er snakk om en enorm beundring, i tillegg trekker Oxford Dictionaries også inn at gruppen er av begrenset omfang. For noen er dette kriteriet viktig også for kultfilm- en kultfilm kan ikke ha for mange tilhengere. Dette henger sammen med kultfilmens behov for å distansere seg fra hovedstrømsfilmen, et stort publikum er en indikasjon på at filmen har stor appell blant folket generelt.

Nettsiden Cultographies, som er en seriøs nettside dedisert til kultfilm (redigeres og rådgives blant annet av Peter Greenaway, Matt Hills, Mark Jancovich, Anne Jerslev, Xavier Mendik, Jeffrey Sconce, Janet Steiger og en rekke andre kjente akademikere som har skrevet og skriver om kultfilm), har fremsatt både en kort og en lang definisjon av kultfilm som de legger til grunn for forståelsen av kultfilm på sin nettside. Den korte definisjonen er:

A cult film is characterized by its active and lively communal following.

Highly committed and rebellious in their appreciation, cult audiences are frequently at odds with cultural conventions – they prefer strange topics and allegorical themes that rub against cultural sensitivities and resist dominant politics.

Cult films transgress common notions of good and bad taste, and they challenge genre conventions and coherent storytelling.

Among the techniques cult films use are intertextual references, gore, loose ends in storylines, or the creation of a sense of nostalgia.

Often, cult films have troublesome production histories, coloured by accidents, failures, legends and mysteries that involve their stars and directors.

*In spite of often-limited accessibility, they have a continuous market value and a long-lasting public presence.*¹¹

Her blir seks markører for kultfilm ramset opp. Som i de to ordboksdefinisjonene er også her det at man har en gruppe aktive beundrere viktig. Denne gruppen er veldig dedikerte i forhold til sitt kultobjekt, og ser seg selv som opponenter til de regjerende konvensjoner i samfunnet.

I forhold til filmen som tekst, nevnes det (i tillegg til å ta opp temaer som kanskje ikke passer seg like godt i en hovedstrømskultur) at en kultfilm trosser vanlige oppfatninger om hva som

¹⁰ AskOxford.com, oppslagsord «Cult», http://www.askoxford.com/results/?view=dev_dict&field-12668446=cult&branch=13842570&textsearchtype=exact&sortorder=score%2Cname. (Besøkt 13.08.09).

¹¹ Cultographies, Cultographies' Definition of Cult Cinema, <http://www.cultographies.com/definition.shtml>. (Besøkt 13.08.09).

er god og dårlig smak, de utfordrer sjangerkonvensjoner og det som oppfattes som koherent historiefortelling. I tillegg nevnes gore og nostalgi som to kriterier.

Wikipedias definisjon:

A cult film (also known as a cult movie/picture or a cult classic) is a film that has acquired a highly devoted but specific group of fans. Often, cult movies have failed to achieve fame outside of the small fanbases; however, there have been exceptions that have managed to gain fame among mainstream audiences. Many cult movies have gone on to transcend their original cult status and have become recognized as classics; others are of the «so bad it's good» variety and are destined to remain in obscurity. Cult films often become the source of a thriving, obsessive, and elaborate subculture of fandom, hence the analogy to cults. However, not every film with a rabid fanbase is necessarily a cult film. Usually, cult films have limited but very special, noted appeal. Cult films are often known to be eccentric and do not follow traditional standards of mainstream cinema and usually explore topics not considered in any way mainstream—yet there are examples that are relatively normal. They are often considered controversial because they step outside standard narrative and technical conventions known.¹²

Wikipedias definisjon er interessant å se på i dette tilfellet, all den tid artiklene der fungerer ut i fra det prinsippet at alle kan redigere siden til enhver tid. Definisjonen på Wikipedia er derfor kanskje i større grad preget av kompromisser, fordi den må tilfredsstille samtlige av dem som er aktivt inne og redigerer. Wikipedias definisjon trekker inn en ting som jeg synes er spesielt interessant, og det er at den tydeliggjør at kultfilm ofte defineres som en ren motsats til «mainstreamfilm», men at dette allikevel er vanskelig siden det finnes flere filmer som lett blir kategorisert som kultfilm på tross av at det per definisjon er en hovedstrømsfilm.

1.1.2.1 Noen filmhistoriske påvirkninger på kultfilmbegrepet

Kultfilm som historisk fenomen er lite sementert, og er forholdsvis ferskt i akademisk forstand. Det er først fra 1980-tallet og utover det begynner å komme en del akademiske tekster som faktisk snakker direkte om kultfilm, selv om enkelte tidligere tekster har blitt innlemmet i ettertid som viktige for forståelsen av begrepet. Dette har mest sannsynligvis en sammenheng med at det først er på 80-tallet man ser en oppblomstring i studier av populærkulturelle fenomener generelt, før dette er det ikke mange som ser populærkulturelle fenomener som aktverdige nok til å studere på høyt nivå. Og det er ikke før på rundt 70-tallet man får et filmpublikum som omtaler «sine» filmer som kultfilmer. Derfor er kanoniseringen og innlemmingen av filmgenre, filmregissører og filmtitler som er eldre enn dette stort sett gjort i etterkant, eller mer nøyaktig fra 1980-tallet av og utover, igjennom at de har blitt gjenstand for akademisk oppmerksomhet og derfor satt i forhold til kultfilm som begrep. Allikevel er det viktig å huske at selv om man ikke hadde merkelappen *kultfilm* tidligere, og

¹² Wikipedia, oppslagsord «Cult Film», http://en.wikipedia.org/wiki/Cult_film. (Besøkt 13.08.09).

at publikum ikke så seg selv som et *kultfilm*publikum, så har nok dette dyrkende forholdet til filmer litt utover det vanlige eksistert så lenge film har vært allment tilgjengelig. Historien om kultfilm er i stor grad historien om filmene utenfor det etablerte Hollywood, det er filmhistoriens smale stier som regnes som viktige i kultfilmkanonen.

De filmhistoriske bevegelsene som jeg nevner her, og derfor mange av filmtitteleksemlene jeg legger frem her, er hentet fra Ernest Mathijs og Xavier Mendiks bok *The Cult Film Reader*. De understreker selv at det er en utfordring å lage noen kultfilmkanon og å nevne *alle* retninger og filmer som sees på som viktige for begrepet da feltet er så stort. Det florerer av lister over topp-50 og topp-100 kultfilmer, og selv om de har en del til felles så er det variasjonen i utvalget som er det mest slående. Allikevel er det nødvendig å forsøke å skissere den filmhistorien som sees som viktig for utviklingen av det vi i dag kaller kultfilm, for å kunne forstå hva kultfilm er, hvorfor den dekker så mange sjangere, tidsepoker og geografiske områder.

En av de første tekstene som omtaler kult i forhold til film er tyske Siegfried Kracauers essay *Kult der Zerstreuung: über die Berliner Lichtspielhäuser* som ble publisert i mars 1926, ett år før man regner med at lydfilmen slo igjennom (med *The Jazz Singer* (1927)).¹³ Kracauer bruker ikke akkurat kult som en hedersbetegnelse, han bruker det for å beskrive sin opplevelse av de store kinoene som dukket opp i Berlin, hvor store folkemasser samlet seg for å se film. I sin artikkel kritiserer han massene for å sitte ukritiske i de glørete kinolokalene og drømme seg bort i tankeløse filmer.

*A glittering, revuelike creature has crawled out of the movies: the total artwork (Gesamtkunstwerk) of effects. This total artwork of effects assaults all the senses using every possible means... They raise distraction to the level of culture; they are aimed at the masses.*¹⁴

Siegfried Kracauer

Kracauer bruker heller ikke kultbegrepet i noe mer enn i overskriften på artikkelen sin, og han nevner ingen eksempler på hva en kultfilm er. Allikevel tas hans artikkel som oftest med i betraktningen når man skal gi en historisk oversikt over kultfilmens historie. Dette ligger selvfølgelig i hans bruk av ordet «kult» i sammenheng med film, men det ligger nok også i at hans artikkel i stor grad er tilskrevet filmpublikummet som et dedikert publikum. . For Kracauer er dette negativt, han mener kultene rundt de nye store kinoene er reaksjonære i sin trang til å drømme seg bort i distraherende staffasje, show og illusjoner.¹⁵

13 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 381-382.

14 Siegfried Kracauer, «Cult of distraction: On Berlin's picture palaces», i *The Cult Film Reader*, red. Ernest Mathijs og Xavier Mendik (Berkshire: Open University Press, 2008), 382-383.

15 Kracauer, *The Cult Film Reader*, 383.

Den amerikanske filmkritikeren Harry Allan Potamkin derimot, var mer positivt innstilt til populærkultur, og i sitt essay *Film Cults* som han gav ut i 1932 presenterer han en knippe filmer han mener har kultstatus. Utvalget hans innebefatter blant annet komiker *Charlie Chaplin*, avantgarde-filmen *Ballet Mecanique*, Disneyfiguren *Mikke Mus* og den tyske ekspresjonistiske filmen *Dr. Caligaris kabinett* (1919).¹⁶

Potamkins interesse for film stammet fra en bryllupsreise til Europa i 1925, og filmhistorisk er det nettopp i Europa på begynnelsen av 1920-tallet de første filmene som regnes som kultfilmer blir laget. I tillegg til *Dr. Caligaris kabinett* har filmer som den svenske okkulte *Häxan* (1922) og den tyske småerotiske *Die Büchse der Pandora* (1927) blitt innlemmet i kultkanonen, først og fremst fordi de fremstod som klare alternativer (både i tema og utseende) til filmene som det nylig etablerte studiosystemet i Hollywood produserte. Filmene var umoralske og skandaløse, rett og slett *annerledes* enn Hollywoodfilmene som allerede da godt på vei var den etablerte mainstreamen i filmverdenen.¹⁷

Selv om flere av filmene som regnes som de første kultfilmene kan knyttes opp mot kunstretninger (med f. eks Buñuel og Dalís *Un Chien Andalou* (1928) og *L'Âge d'Or* (1930)) er det viktig å påpeke at kultfilmen nesten alltid sees på som en motsats til de etablerte kunstdomenene. Selv om både *Dr. Caligaris kabinett* og *Un Chien Andalou* kan sees som representanter for en kunstretning, har kultfilmen stort sett betraktet seg selv som opponent til høykulturen (a.k.a kunsten).¹⁸ Kultfilmen har vært mindre ambisiøs enn kunstfilmen i sine visjoner, samtidig som den har sett på seg selv som mer opposisjonell enn hovedstrømsfilmen.

Utviklingen av film generelt flytter seg fra 1930-tallet geografisk fra Europa til U.S.A. Kombinasjonen av fascisme og økonomisk depresjon setter en stopp for utviklingen innen den europeiske filmen fra 1930-tallet, og sentrale personer innen både film og academia emigrerer vestover til U.S.A.¹⁹ De europeiske filmskaperne finner sin plass i Hollywoods bakgård, ved å jobbe med studioenes b-film²⁰ produksjoner. Her viderefører de sine filmatiske prosjekter. Gjennom b-filmen får de spillerom til å lage filmer de store studioene ellers aldri ville gitt tillatelse til å produsere, og ukonvensjonelle filmer som *Dracula* (1930),

16 Harry Allan Potamkin, «Film Cults» i *The Cult Film Reader*, red. Ernest, Mathijs og Xavier, Mendik, (Berkshire: Open University Press, 2008), 25-28.

17 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 166.

18 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 18.

19 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 166.

20 B-film er billige og rask lagde filmer som produksjonsselskapene viste i tillegg til kveldens hovedfilm (A-filmen) i en såkalt «double bill»; to filmer til prisen av en (Cinema studies- the key concepts), 49-50.

Frankenstein (1930) og *Freaks* (1932) blir alle laget hos kjempeselskapet Universal. Filmene ble (for studioene i det minste) overraskende populære blant folk, og gav grobunn til skrekksfilmsjangeren. Eksotisme og erotikk viste seg salgbart, og med filmer som *King Kong* (1933) og *Tarzan and His Mate* (1934) var Hollywood på god vei til å adoptere en mer vågal form for film.

Innføringen av *Hays Code*²¹ i U.S.A satte en midlertidig brems for denne utviklingen, og typisk kultfilmestetikk med eksotisme, camp, skrekk, erotikk og vold ble igjen skjøvet ut av det gode filmselskap. Filmer med slikt innhold blir derfor først og fremst laget på nullbudsjetter, med skuespillere, regissører og manusforfattere nærmest på amatørnivå. Noe som selvsagt også preget filmenes utseende. *Exploitationfilm*²² blir et begrep, og fokuset flyttes fra selve filmene over til hvordan man skal selge slike filmer til et publikum. Det blir også populært med såkalte opplysningsfilmer som skal advare om farene ved f. eks sex og dopbruk. Disse filmene gir seg ut for å være folkeopplysningsfilmer og har gjerne en lege eller psykiater som uttaler seg som faglig ekspertise på området. En av de mest kjente filmene i denne sjangeren er *Reefer Madness* (1934) som omhandler farene ved å røyke hasj. Filmen gir seg ut for å være en opplysningsfilm, men er egentlig kun en unnskyldning for å (svært subtilt sett med dagens øyne) kunne vise ting på film som ellers ville være forbudt å vise (som røyking av hasj, antydning til planlegging av seksuelle aktiviteter, vold).

På 1940-tallet dukker det opp noen filmer som låner fra flere filmsjangere som vi allerede har sett har betydning for kultfilmens historie; 1930-tallets horrorfilm, 1920-tallets europeiske ekspresjonisme og 1930-tallets franske poetiske realisme. Disse amerikanske, mørke filmene får sitt navn av den franske filmkritikerkretsen rundt *Cahiers de Cinema* i 1946.²³ De kalte den *Film Noir*. Film noir eksperimenterte med en mer brutal form for film enn det som kjennetegnet Hollywoodfilmen på denne tiden, både tematisk og estetisk. Bildet var preget av harde kontraster og uvante vinkler. Filmene var også gjerne ukonvensjonelt klippet. Historiene var ofte preget av en, om enn litt underspilt så allikevel tilstedeværende, erotisk stemning. Voldelige handlinger var også en del av film noir, med hardkokte detektiver, nådeløse skurker og femme fatales.

21 Retningslinjer for sensur tatt aktivt i bruk av det som nå er kjent som Motion Picture Association of America (MPAA) i 1934. Den fastslår blant annet at det er forbudt å produsere film som kan korrumpere seerens moralske standarder ved å legge sympatien til skurken i historien, lovverk og religion skal ikke latterliggjøres. En rekke ting forbudt å vise på film, f.eks nakenhet, bruk av narkotika, barnefødsler og homoseksualitet.

22 Film som utnytter fremvisning av usømmelige ting, da særlig sex og/eller vold, for å selge seg inn hos et antatt forsvarsløst publikum ved å trigge deres nysgjerrighet for disse usømmelige tingene.

23 David Bordwell og Kristin Thompson, *Film History: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2003), 233.

Neste stopp over viktige hendelser i kultfilmens utvikling skjer på 1950-tallet, og denne gang er det en endring i Hollywoods produksjonssystem som får betydning. Det såkalte *vertikalt integrerte systemet* i Hollywood avvikles. Det vertikale systemet fungerte slik at de største filmselskapene eide og styrte både produksjon av film, distribusjonen av dem og de eide visningsstedene. Slik kunne de største selskapene ha stor kontroll over hva som ble vist hvor og når, og dette virket naturlig nok best i favør av de aller største filmene.²⁴ Avviklingen av dette systemet åpnet opp for etableringen av uavhengige (independent) filmer, noe som på sikt også får konsekvenser for kultfilmen da det gir større mulighet for filmskapere å få sine prosjekter realisert gjennom mindre selskapsenheter.

Utover på 50- og 60-tallet kommer også den europeiske filmen tilbake for fullt. Europeisk arthousefilm, som for eksempel italienske Rosselinis *Rom- åpen by* (1949) kan nevnes som eksempel på dette. Europeisk lavbudsjettsexploitation fra Italia (som utover 70-tallet og innover på 80-tallet får betegnelsen *giallo*, med regissør Dario Argento som den best kjente regissørrepresentanten) og spansk skrekk og erotisk camp blomstrer opp. Exploitation i forskjellige avarter holder også fortsatt stand i U.S.A. Disse filmene finner sin nisje i det samme publikummet som liker populærmusikk som jazz og rock; et ungt og kulturinteressert publikum.

Fra 1960-1970 fortsetter mye av den samme utviklingen. Svært obskure og undergrunnsaktige filmer som *Flaming Creatures* (1963) og *Scorpio Rising* (1963) ser dagens lys, men også filmer som *Plan 9 From Outer Space* (1959) og *Sins of the Fleshapoids* (1965) kommer på denne tiden. Disse filmene har ingen respekt for gjeldene grenser for smak og anstendighet på film, og bryter med de fleste konvensjoner satt for Hollywoodfilmen. Regissøren av *Plan 9 From Outer Space*, Ed Wood, blir og er fortsatt berømt for å være den dårligste regissøren som Hollywood noensinne har sett.

Det var på denne tiden at slike formoverskridelser i økende grad også begynte å bli et svært bevisst valg fra filmskaperne side. Kultfilmen ble revolusjonerende og var i opposisjon, bevisst i sitt opprør mot de som satt med makten. Med motkulturens oppblomstring fra undergrunnen blir de kommersielt markedsførbare elementene også tydelige, og på midten av 1970-tallet blir undergrunnsfilmen en markedsførbar genre- den blir kultfilm- den blir *Midnight Movies*.²⁵

Fenomenet *Midnight Movies* er også viktig for hvordan kultfilm har blitt og blir definert. Dette var filmer som ikke fikk vanlige matinévisninger på grunn av innhold som enten var

²⁴ Bordwell og Thompson, *Film History*, 144.

²⁵ Bordwell og Thompson, *Film History*, 589.

for ekstremt eller for sært, men som det allikevel var et publikum for. Filmene ble derfor vist sent på nattåpne kinoer, og det dannet seg et eget miljø rundt disse visningene hvor filminteresserte (og da med en særlig forkjærlighet for filmer litt utenom det vanlige) møttes.²⁶ Filmene ble gjerne sett med stort engasjement fra publikum. Dette fenomenet startet i U.S.A, men eksisterte også i flere europeiske storbyer. *El Topo* (1970) får æren av å regnes som den første Midnight Movie. Det er noe diskusjon om hvilke filmer som skal regnes som de opprinnelige Midnight Movies, men at *El Topo* startet fenomenet er ubestridt. Romeros zombiefilm *Night of the Living Dead* (1968) regnes også med, *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), *Pink Flamingos* (1972) og *The Rocky Horror Picture Show* (1975) bruker også å bli nevnt. Lynchs *Eraserhead* (1977) sees ofte på som den siste opprinnelige Midnight Movie.

Samtidig som man får disse spesialiserte visningene med et eget miljø bestående av kultfilmentusiaster, ser man at filmmiljøet gjennomgår en grunnleggende endring mot slutten av 70-tallet. Som tidligere nevnt begynner mainstreamfilmen å ta opp i seg trekk tidligere forbeholdt den smale kultfilmen ved at man får stadig flere mer eller mindre uavhengige filmselskaper som er villige til å satse på mer uortodokse regissører og filmprosjekter enn man så i Hollywood tidligere. Dette er også tiden hvor Hollywood virkelig begynner å åpne seg for nye, unge og radikale filmskapere, og regissører som Scorsese og Coppola blir tatt inn i varmen.²⁷

Også resepsjonsmessig får man en stor forandring i det folk begynner å se film hjemme på video. Skrekkfilmen får et notorisk rykte på seg, fritatt fra kinoenes sensur eksploderer antallet filmer med eksplisitt materiale, som man nå kunne se hjemme i sofaen foran TV. Dermed mister man noe av den offentlige kontrollen man tidligere hadde på slike filmer gjennom sensur og aldersgrenser på billett kjøp, og en frykt for at ungdom med sensitive sinn satt på rommet og så splatterfilmer, video-nasties (*Scanners* (1981), *Evil Dead* (1981)), mondo-film (*Cannibal Holocaust* (1980)), rape-revenge filmer (*Last House on the Left* (1972), *Thriller en grym film* (1974), *I spit on your grave* (1978)), italiensk *giallo* (Dario Argento, Lucio Fulci) og slasherserier som *Fredag den 13* (1980) og *Bad Taste* (1987) skapte nye debatter om forbindelsene mellom film/videomediet og ungdomskulturen.

På 1980-tallet forsvinner kultfilmens hang til dekadanse og revolusjon slik den fremstod på 60- og 70-tallet. Kultfilm blir tidløst, og filmhistorien i seg selv blir kult. Egentlig klassiske Hollywoodfilmer som *Casablanca* (1942) og *It's a Wonderful Life* (1946) fikk nye kultfans, og *Nuovo Cinema Paradiso* (1989) kombinerer «gode gamle dager» med en følelse av tap. Det er på slutten av 1980-tallet selvbevisstheten inntar kultfilmen, og det at en film har

²⁶ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 168.

²⁷ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 167.

«kult-appeal» blir den viktigste attraksjon for publikum. For første gang blir «kult» en estetisk nevner i sin egen kraft²⁸, noe som også viser seg i at markedsførere begynner å bruke «kult» som prefiks for å selge inn filmer til et publikum som gjerne vil identifisere seg med en mer sær form for film enn det det ordinære Hollywood serverer dem. Fra å ha vært et klart alternativ til Hollywoods hovedstrømsfilmer, blir skillet mindre klart fra 80-tallet og utover.

Samtidig får man Science Fiction-filmer som *Back to the Future* (1985) og dypt dystopiske filmer som *Blade Runner* (1982). Spesialeffekter en viktig del av 80-tallets kultfilm, og postmoderne homage²⁹ blir også et viktig grep i denne tidens kultfilmer, som David Lynchs *Blue Velvet* (1986).

Fra 1990 av ser alt ut til å kvalifisere som kult, fra små independentregissører som Jim Jarmush, Pedro Almodovar og Hal Hartley til kjempestore kommersielle hovedstrømsfilmer som *Titanic* dukker opp i diskusjoner om kultfilm.³⁰ Begrepet massekult blir brukt for å beskrive denne nye formen for kultfilm, hvor det er vanskelig å se noen tydelig kult-kanon. Alle de trekkene kultfilm som begrep har opparbeidet seg igjennom tidene er fortsatt viktige for å beskrive en kultfilm, men hvor mange av disse trekkene må en film ha for å kunne kalles kult? Kan en film med verdensomspennende distribusjon som går på alle de store kinoene verden over kalles en kultfilm? Hva med når enkelte av denne filmens publikum ser den igjen og igjen, kan replikkene i filmen utenat og kler seg ut som rollefigurene i den?

DVD-formatet overtar for VHS, noe som gir muligheten til å se film hjemme på en annen måte. Ekstramaterialet som følger med filmen blir et salgsargument i seg selv, med intervjuer med regissører og skuespillere fra filmen. Internett er selvsagt en revolusjon for alle de filminteresserte rundt om i verden, også de som er spesielt interessert i kultfilmer.

Samtidig som man får den såkalte massekulten, ser man også tendenser til kult-purisme hvor man favoriserte de tyngste og mest utfordrende filmene.³¹ Filmer laget utenfor vesten (særlig i Asia, Latin-Amerika og Midtøsten) eller substansielt subkulturelle filmer (anime, gotisk horror, erotiske thrillere, queer og lesbisk film) holder fortsatt stand samtidig som at massekulten begynner å bli et veletablert fenomen.

28 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 169.

29 At man i filmen hyller eldre filmer ved å låne distinkte trekk fra disse

30 Se for eksempel Gunnar Sæbøs «Between Ubiquitous Media Event and Teenage Fan Phenomenon: Notes on the Mainstream Cult of James Cameron's 'Titanic'» i *Les cultes médiatiques. Culture fan et æuvres cultes*, red. Philippe Le Guern (Presses Universitaires Rennes: 2002), 283-307.

31 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 169.

Tilsynelatende fører dette til en splitt i kultestetikken og kultkanonen, med umiddelbare (og til tider kalkulerter) massekulter som *Star Wars* (1999-2005), *Lord of the Rings* (2001-03), *Harry Potter* (2001-) og *Pirates of the Caribbean* (2003-07) på den ene siden, og saktevoksende små og gjemte kulter som *Cube* (1997-2004), *Baise Moi* (2000), *Ginger Snaps* (2000-04) og *Donnie Darko* (2001) på den andre.³²

Det er denne splittelsen jeg ser nærmere på i denne oppgaven. Kultfilm er et tilsynelatende svært eklektisk begrep som favner vidt i tid og brukes om en enorm mengde film. Allikevel, når man ser historisk på hvilke filmer som har blitt unnet en plass i kultfilmkanonen kan man se at det kriteriet som er minste felles multiplum for en kultfilm er at den skiller seg fra den gjeldene hovedstrømsfilmen på en økonomisk, estetisk, politisk eller tematisk måte. Enten på ett av feltene, eller flere. Forholdet til hovedstrømsfilmen er viktig når man skal definere kultfilm, og siden hovedstrømsfilmen også har forandret seg opp i gjennom tidene så har kultfilmen det også. Man kan nesten si «hver tid-sin kultfilm». Allikevel går det en rød tråd igjennom det hele, selve opposisjonen til hovedstrømmen er den ene tingen de har til felles. Så hva er selve kjernen i en hovedstrømsfilm? Hva definerer en kultfilm om noe, og hvem bestemmer hva som er en kultfilm og ikke? Og nå som vi har begreper som «massekult», er det egentlig noen forskjell på en hovedstrømsfilm og en kultfilm lenger? Hva består eventuelt denne forskjellen i?

32 Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 169.

2.0 Tre teoretikere om kultfilm

For å etablere en bakgrunn for den videre diskusjonen i denne oppgaven vil jeg her presentere tre forskjellige teoretikers syn på kultfilmen som fenomen; Umberto Eco, Anne Jerslev og Matt Hills. De har alle tre personlige synspunkter på hva som gjør en film til en kultfilm, og hva som kan forhindre en film fra å få denne statusen.

Umberto Ecos bidrag er et enkelt essay, Anne Jerslev har skrevet en hel bok dedikert til temaet, og Matt Hills har skrevet en bok om fankulturer generelt hvor ett kapittel er spesielt tilegnet kultteksten. Grunnen til at jeg har valgt ut akkurat disse tre teoretikerne er at de utfyller hverandre i form av at de er skrevet på forskjellige tidspunkt, av personer med noe ulik faglig bakgrunn og dermed innstilling til kultfilmen. Ecos bidrag er det eldste, deretter kommer Jerslevs bok som kommenterer på Ecos artikkel, til slutt ser vi på Hills som er det nyeste tilskuddet som kommer med kommentarer til både Umberto Eco og Anne Jerslev.

De tre presenteres kronologisk i forhold til hverandre. Først tar jeg de for meg en og en, før jeg presenterer et avsluttende kapittel hvor jeg avrunder dette kapittelet av oppgaven. Ved å se nøye på disse tre teoretikerne og diskutere dem grundig, vil en hel del av de utfordringene kultfilm som begrep står ovenfor komme tydelig frem.

2.1.0 Umberto Eco om Casablanca

I Umberto Ecos essaysamling *Faith in Fakes*, finnes essayet «Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage» fra 1984. Her tar Umberto Eco for seg kultfilmbegrepet generelt, med utgangspunkt i betraktninger omkring kultfilmen *Casablanca* spesielt. Som vi skal se senere i oppgaven er *Casablanca* en av de filmene som gjerne blir gitt merkelappen *historisk kultfilm*. Men la oss først se på noen av de kriteriene Eco mener danner grunnlaget for at *Casablanca* er en kultfilm, og hvilke konsekvenser hans definisjon får som en følge av dette.

2.1.1 Kulten og estetikken

Umberto Eco begynner med å fastslå at *Casablanca* ikke er et stort estetisk verk i tradisjonell forstand, det er ikke kunst dersom et slikt begrep fortsatt har mening. Men den er, mener Eco, et flott utgangspunkt for en cinematisk diskurs.³³

33 Umberto Eco, «Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage» i *Faith in Fakes: essays* (London: Secker & Warburg, 1986), 197.

Det kultiske verket må elskes, og verket må i følge Eco inneha visse tekstlige kvaliteter som gjør verket elskbart. Blant det Eco trekker frem er at verket må tilby det han kaller «a completely furnished world»³⁴. Grunnen til at dette er viktig, er at man må kunne trekke ut elementer fra filmen slik at karakterer og episoder fra filmen kan siteres av publikum. Slik får de en mulighet til å dele sin ekspertise med andre.

Samtidig som at teksten må være rikholdig, mistenker Eco at en kultfilm må inneha en organisk imperfeksjon (dette skiller i følge Eco kultfilmen fra *kultboka*, som i motsetning til kultfilmen kan være det man kaller et kunstverk). Man må kunne bryte opp verket slik at man kan nyte bare enkelte deler av det, uavhengig av den opprinnelige helheten. En bok kan deles opp nærmest fysisk, ved at man blar opp på det bestemte kapittelet man vil gjenlese. En film derimot, må allerede være oppstykket og vaklende i seg selv. En perfekt film vil bestå i vårt minne som en helhet, siden den ikke kan gjenleses fra det punktet vi ønsker til den tid vi vil.³⁵

Dette punktet hos Eco må kunne sees som noe foreldet. Allerede med VHS-kulturen fikk man muligheten til å se filmer hjemme i stua, og dermed også muligheten til å kunne spole frem og tilbake i filmen for å se sine yndlingsøyeblikk igjen og igjen, kun med et par enkle trykk på kontrollen. Muligheten for å kunne bla i filmen har bare blitt ytterligere forenklet etter DVD-ens inntog på markedet. Med filmen oppdelt i kapitler og episoder, har det som Eco påpeker som en fundamental forskjell på en kultbok og en kultfilm ikke lenger like stor definisjonskraft. La oss allikevel ikke slippe tanken på at et av de tekstlige trekkene ved kultfilmen er at den er rikholdig, og at den nettopp derfor gjør seg tilgjengelig for å stykkes opp. Her pirker Umberto Eco bort i et trekk ved kultfilm som jeg vil utdype senere i oppgaven, nærmere bestemt begrepet om eksess.

Men hvilke elementer i en film er det som kan separeres fra helheten og beundres for seg selv, spør Eco. For å svare på dette spørsmålet velger han å bruke et konsept lånt fra forskning på kunstig intelligens, nemlig «rammer».³⁶

Eco skiller mellom det han kaller «en vanlig ramme» og en «intertekstuell ramme». En vanlig ramme er ting som er mer eller mindre kodet av normal opplevelse i det virkelige liv. Vi har alle en forestilling om hva det innebærer å spise på en restaurant eller gå på jernbanestasjonen. En intertekstuell ramme derimot er stereotypiske situasjoner vi kjenner igjen fra den foregående tekstuelle tradisjonen. Det er erfaringer vi har hentet fra en rekke tekster, og ikke situasjoner i virkeligheten. Duellen mellom sheriffen og the bad guy er en

³⁴ Eco, *Faith in Fakes*, 198.

³⁵ Eco, *Faith in Fakes*, 198.

³⁶ Eco, *Faith in Fakes*, 199.

slik ramme. Få av oss har opplevd denne duellen selv, men gjennom tidligere fremstillinger er denne situasjonen en ramme vi kan forholde oss til. Det er stereotypiske ikonografiske enheter.³⁷ De stereotypiske ikonografiene er som små isfjell i seg selv, vi vet instinktivt hva som er rammen for hele personen eller handlingen bare dem vises på lerretet.

De rammene som er viktigst for en kultfilm, argumenterer Eco, er de han velger å kalle «magiske rammer.» For å forklare hva en magisk ramme er, velger Eco en intuitiv fremstilling av disse rammene. De magiske rammene er nettopp de rammene som utgjør den delen av filmen som gjør den til et kultobjekt. Det er disse som kan separeres fra helheten. De magiske rammene fører med seg en fasinasjon, de er «intertekstuelle arketyper».³⁸

Intertekstuelle arketyper indikerer en allerede etablert og ofte gjentatt narrativ situasjon, som fører med seg en følelse av déjà vu. Den må ikke nødvendigvis være universell, den kan like godt tilhøre en forholdsvis nåtidig tradisjon, men den evner å være spesielt appellerende for en gitt kulturell arena eller historisk periode.³⁹

Umberto Eco mener altså at de kjente arketyperne, som vi kjenner igjen fra tidligere tekster, og som fasinere et publikum, er en av de delene som kan separeres fra teksten og være grunnleggende for om en film skal kunne bli en kultfilm.

2.1.2 Play it again, Sam

Two clichés makes us laugh but a hundred clichés moves us...40

Umberto Eco

Det er som nevnt *Casablanca* Eco holder sentralt som eksempel i sin artikkel, en film som (beskriver Eco) skal ha blitt til mens den ble laget. Det vil si at ingen, verken regissøren eller skuespillerne, visste hvordan filmen skulle ende. På bakgrunn av dette, mener Eco, er det ikke rart at man har valgt å bruke mye stereotyper i denne filmen. For da vet man i det minste at det har fungert i tidligere tilfeller.⁴¹ Det ligger en viss sikkerhet i å kopiere fra tidligere suksesser. Men den virkelige nøkkelen til at *Casablanca* endte opp som kultfilm var at den så

³⁷ Eco, *Faith in Fakes*, 200.

³⁸ Eco, *Faith in Fakes*, 200.

³⁹ Eco, *Faith in Fakes*, 201.

⁴⁰ Eco, *Faith in Fakes*, 209.

⁴¹ Eco, *Faith in Fakes*, 201.

å si *kun* består av stereotypier. Ved å bli tvunget til å improvisere et plot, mikset forfatterne sammen litt av alt. Og det de valgte kom fra et repertoire som beviselig hadde tålt tidens tann.

Man hadde ikke oppnådd det samme resultatet dersom man bare hadde valgt å bruke en eller noen få stereotyper, påpeker Eco. Da ville resultatet blitt kitsch.⁴²

Casablanca er en kultfilm nettopp fordi alle arketyperne er der, skuespillerne gjentar roller som allerede er spilt på andre arenaer. Livene til figurene i filmen er ikke ekte, de eksisterer som stereotyper portrettert i tidligere filmer. Faktisk er følelsen av déjà vu i *Casablanca* så sterk at publikum også kan se den og føle at den også refererer til filmer som ble laget *etter* den. *Casablanca* er ikke bare en film, den er filmer.⁴³ Og dette er grunnen til at den fungerer på tross av enhver estetisk teori. Filmene er narrativ i sin naturlige form, før kunsten temmer den. Den ekstreme banaliteten gir oss et glimt inn i det sublime, sier Eco.

2.1.3 Tilfeldighetenes spill

*Works are created by works, texts are created by texts, all together they speak to each other independently of the intention of their authors.*⁴⁴

Umberto Eco

Den siste delen av Ecos artikkel tar, med bakgrunn i hans foregående analyse av *Casablanca*, for seg det han kaller *Charged Cult*.⁴⁵ I dette begrepet legger Eco at man i nyere tid har fått en fremvekst av filmer som er laget nettopp med den intensjon at den skal være egnet for å bli en kultfilm. Denne typen film er ekstremt oppmerksom på sin egen intertekstualitet, og regner med at tekstens adressat også er klar over dette premisset. Eco velger å illustrere dette med filmen *Bananas*, som har en eksplisitt referanse til den berømte trappescenen i Eisensteins *Potempkin*. I *Casablanca*, hevder Eco, kan man nyte alle referansene uten å gjenkjenne dem, og de som kjenner dem igjen kan føle tilhørighet i den samme lille klikken. På motsatt side har man *Bananas*, hvor de som ikke ser referansen ikke kan nyte scenen, mens de som gjør det ganske enkelt føler seg smarte.⁴⁶

⁴² Eco, *Faith in Fakes*, 202.

⁴³ Eco, *Faith in Fakes*, 208.

⁴⁴ Eco, *Faith in Fakes*, 199.

⁴⁵ Eco, *Faith in Fakes*, 209.

⁴⁶ Eco, *Faith in Fakes*, 209.

Som et annet illustrerende eksempel på hvor mye kunnskap et publikum må besitte for å ha glede av nyere kultfilmer nevner Eco Spielbergs film *E.T.* Romvesenet E.T er kledd ut i et Halloweenkostyme, og møter en person utkledd som en dverg fra Lucas film *The Empire Strikes Back*. E.T begynner så å løpe for å heie på den. Her kan ingen nyte scenen, hevder Eco, dersom publikummeren ikke vet 1) Hvor den andre figuren kommer fra (Spielberg siterer Lucas) 2) Linken mellom de to regissørene og 3) At begge monstrene er designet av Rambaldi og at de på denne måten deler et slags brorskap.⁴⁷

For å nyte nyere filmer som er konstruert som kultfilmer må man altså ha en viss kompetanse som publikummer for å nyte teksten. Og det holder ikke bare å ha en «intercinematisk ekspertise», som Eco kaller det, man må også ha en *intermedial* kompetanse. Man må kunne kjenne igjen de referansene som gjøres. Eco kaller også disse filmene for «postmoderne film»⁴⁸, og som vi skal se senere i oppgaven er forholdet mellom begrepet om kultfilm og begrepet om en postmoderne film to begreper som stadig dukker opp når man skal diskutere nyere kultfilm.

På slutten av sitt essay hevder Eco at det vil være uinteressant å se etter siterte arketyper i nye filmer, som er unnfanget i en metasemiotisk kultur, hvor det man som semiotiker kan finne er nettopp det som regissørene intensjonelt har puttet inn i teksten. Regissører som Spielberg og Lucas er semiotisk oppdratte regissører som jobber for en kultur bestående av instinktive semiotikere. Det har oppstått en metakult, eller en kult omkring kult. En kult-kultur.⁴⁹

2.1.4 Konsekvensene

Vi har nå gått i gjennom de punktene Eco fremsetter som viktige for en kultfilm i essayet «*Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*». I tillegg til å påpeke trekk ved kultfilmen som at den må elskes, at den må tilby et rikt tekstmateriale, at den må ha en organisk imperfeksjon og at den må være som et visuelt isfjell, legger Umberto Eco også vekt på at det har skjedd en forandring i forhold til begrepet om kultfilm. Og det er spesielt dette som er interessant for denne oppgaven, da det er hva som har skjedd med kultfilmen i nyere tid vi er spesielt ute etter.

Forandringen i kultfilmbegrepet linker Eco opp mot det man kan kalle den intensjonelle kultfilmen, hvor filmen bevisst har benyttet seg av de tekstlige trekk som de «opprinnelige» kultfilmene innehar. Eco sier, mer eller mindre eksplisitt, at dette har en sammenheng med

⁴⁷ Eco, *Faith in Fakes*, 210.

⁴⁸ Eco, *Faith in Fakes*, 209.

⁴⁹ Eco, *Faith in Fakes*, 210.

en endring i filmkulturen (og for så vidt i kulturen generelt). Både de som lager film og de som ser på film er så erfarne når det kommer til semiotiske siteringer, at det har oppstått en slags kult-kultur. Det er tydelig i Ecos tekst, at denne utviklingen er et tap, på den måten at de nye kultfilmene kun kan nytes dersom man gjenkjenner referansene og at filmene ikke kan nytes i seg selv. Eco fremviser et fremtidssyn på filmens rolle på linje med Theodor Adorno på sitt mest pessimistiske når han sier; «*It will be a sad day when a too smart audience will read Casablanca as conceived by Michael Curtiz after having read Calvino and Barthes. But that day will come.*»⁵⁰

Det er altså tilfældighetens genialitet som står i høysetet. Og dette mener Eco at har blitt borte med den «postmoderne» filmen. Det er ikke selve de tekstlige kvalitetene i filmen som har endret seg, men det kulturelle miljøet de produseres i og konsumeres av har det.

Vi skal nå bevege oss fra Ecos essay fra 1984, til et nyere bidrag i debatten om kultfilmbegrepet.

2.2.0 Anne Jerslev

Anne Jerslev er dansk filmviter, og har skrevet flere tekster om kultfilm. Boken jeg har valg å se på er *Kultfilm & filmkultur* fra 1993. I denne boken skriver Jerslev om kultfilmbegrepet ut i fra to regissører (George Romero og John Waters), to filmer (*Rocky Horror Picture Show* og *Casablanca*) og en skuespillerinne (Mae West). Hun har altså en mye bredere tilnærming til begrepet enn Eco ved at hun skriver om mer enn bare en film, samtidig er det spesielt interessant å se på Jerslevs kommentarer til Ecos gjennomgang av *Casablanca* da hun direkte tar for seg dette.

Jerslevs bok er svært grundig, nyansert og oppdatert i forhold til at det finnes så mange forskjellige former for kultfilmer, og hun påpeker selv at «*Kultfilm er et begreb, der ikke kan afgrænses- og derfor kan det næppe defineres*».⁵¹ Allikevel er det tydelig at også Jerslev har sine standarder i forhold til hva som er en kultfilm og ikke.

2.2.1 Om Eco og *Casablanca*

Hvorfor klarer nettopp *Casablanca* å stikke seg ut fra massen av Hollywoodfilm og gjøre seg gjeldende som kultfilm? Dette spørsmålet er det flere teoretikere som har stilt seg, og det viser seg å gi en rekke forskjellige svar. For det første, sier Jerslev, er *Casablanca* den ultimate

⁵⁰ Eco, *Faith in Fakes*, 211.

⁵¹ Anne Jerslev, *Kultfilm & filmkultur* (København: Amanda, 1993), 8.

kjærlighetshistorie. Men dette alene er ikke nok til å forklare filmens kultfilmstatus, på samme måte som ingen andre forklaringer alene er det, sier Jerslev.⁵²

Som vi husker fra kapittelet om Umberto Eco og hans syn på kultfilm, mente han at en av årsakene til at *Casablanca* er en slik film er at den er skapt ut av tilfeldighet. Den er rett og slett et lykketreff på flere punkter. Som Anne Jerslev påpeker i sin artikkel om filmen er ikke han den eneste som trekker filmen frem som et slags kunstnerisk mirakel, dette er noe som gjentas hos flere som forsøker å forklare *hvorfor* nettopp denne filmen har fått sin status.

For Jerslev er denne forestillingen om *Casablanca* interessant. Det fremheves ofte at *Casablanca* nettopp *ikke* er kunst, siden den er umerket av det man gjerne kaller en auteur. Den er ubesudlet av menneskehånd og ukalkulert. På den andre siden er det helt tydelig at *Casablanca* er noe spesielt, det er et unikt verk. Dette passer dårlig inn i forestillingen om at Hollywood er en maskin som kun spytter ut masseproduserte filmer. Og rarest av alt; filmen er enestående selv om klisjeene står i kø i den.

Hvordan kan det unike og det klisjéfylte forenes i ett verk? Det er spørsmålet Jerslev så stiller. Og svaret hennes er at det unike ikke må forveksles med det originale. Det originale er knyttet til kravet om tekstlig fornyelse, en gjennomført formet estetisk fornyelse i verket. Det unike derimot, hevder Jerslev, handler mer om en kvalitet tilknyttet resepsjonen av verket og den særegne opplevelsen et verk kan gi.⁵³ Dermed er *Casablanca* med alle sine klisjeer unik, men ikke original. Det er fortsatt resepsjon, ikke tekstlig kvalitet, som står i fokus. Det er ikke kunst, men det er heller ikke en vanlig Hollywoodfilm.

For, som vi har sett at Eco mener, er det den store mengden av klisjeer som gjør *Casablanca* unik, faktisk trekker han det så langt at han påstår det kan gi oss et glimt av det sublime. Som vi husker fra hans artikkel om filmen forholder det seg slik at dersom bare noen av klisjeene hadde blitt brukt ville resultatet blitt kitsch. I tillegg er det essensielt for Eco at filmen er organisk ufullkommen, slik at delene kan nytes for seg. Jerslev understreker at denne filmen allikevel ikke kan betraktes som en tidlig postmoderne film, men at resepsjonen av den nødvendigvis må være det.⁵⁴ Som hun sier det selv:

⁵² Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 64.

⁵³ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 67.

⁵⁴ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 69.

For et nutidigt, semiotisk (selv)bevidst kultpublikum tilbyder den sig derudover som objekt for kærligt drillende leg med løsrevne tegn.⁵⁵

Anne Jerslev

Kitsch blir et viktig nøkkelord for Anne Jerslev i hennes avsluttende diskusjon i hennes kapittel om *Casablanca*. Hun begynner med å forklare hvordan ordet har blitt brukt både som skjellsord for det som er løgnaktig idyllisk, sentimentalt og banalt, og hvordan det har blitt brukt for å beskrive det som ønsker å være kunst men som slettes ikke er det. Samtidig fremhever hun at kitsch også har blitt benyttet som en forlengelse av tradisjon fra 20-tallets avantgardekunst frem til 60-tallets pop-art med å innlemme den dårlige smak, eller det som ikke hører kunsten til, inn i det moderne kunstverk.⁵⁶ Det har på den ene siden blitt brukt for å beskrive den masseproduserte ikke-kunsten, mens det på den andre siden også har blitt brukt for å beskrive kunstverk som bevisst ironisk utstiller den dårlige smak. Kitschen og klisjeen kan ha den samme estetiske funksjon, mener Jerslev, dersom man ser kitsch som en operativ og dynamisk estetisk kategori, som peker på det paradokset i moderniteten at det finnes ting vi ikke kan være foruten men allikevel alltid må unnvære.⁵⁷ På samme måte som klisjeen handler kitsch om å bruke allerede verdiladede tegn for å lettere kunne uttrykke noe som er større enn hva man kan uttrykke med ord.

Å tilskrive *Casablanca* en subversiv dynamikk blir allikevel å overse at filmen er laget i Hollywoods storhetstid av en regissør som godt visste hva det ville si å lage film i Hollywood, det finnes ingen eksempler i den på at dårlig smak er brukt på trass, påpeker Anne Jerslev. Den vant faktisk Oscar for beste film, beste manuskript og beste regi i 1943.⁵⁸

2.2.2 En klassisk kultfilm

Hva kan man så trekke ut av det jeg har gått igjennom av Jerslevs betraktninger omkring *Casablanca* som kultfilm? *Casablanca* er spesielt interessant som kultfilm, nettopp fordi det er en film som er så grundig etablert som en Hollywood-klassiker samtidig som at den beskrives som en kultfilm. Den er ikke original i samme betydning som et kunstverk kan være det, men den er unik. Og grunnen til at den er unik er at den er fylt med klisjeer, kjente tegn som vi i dag avleser med postmoderne øyne. Samtidig viser Jerslev at dette med klisjeer ikke ligger lang unna begrepet kitsch, et begrep som både brukes om massekultur på samme tid som det brukes om kunst. *Casablanca* er kitschy, fastsetter Jerslev, men den er ikke subversiv.

⁵⁵ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 71

⁵⁶ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 75.

⁵⁷ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 79.

⁵⁸ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 80.

Kitschsporet i filmen er en integrert og sømløs del av det studiosystemet som har produsert filmen. Dermed kan man si at Jerslev er mindre enig og mer uenig med Umberto Eco i synet på at det som først og fremst gjør *Casablanca* til en kultfilm er at den er utilsiktet. Hun virker derimot mer enig i det Eco nevner i sin artikkel om at filmen er full av klisjeer. For Anne Jerslev blir derfor *Casablanca* et eksempel på det hun kaller en *klassisk kultfilm*.⁵⁹ Eco sier faktisk i artikkelen sin at de som lagde *Casablanca* grep etter nettopp klisjeene fordi de *visste at de hadde fungert tidligere*. Jeg mener derfor det kan hevdes at *Casablanca* sett på denne måten *ikke* er et resultat av tilfeldigheter, men viser smart bruk av teknikker man visste ville fungere. Jeg mener ikke at filmen er intendert som en kultfilm, men de grepene man ser ble gjort i *Casablanca*, har i ettertid vist seg å være i stor grad sammenfallende med flere av de kvaliteter kultfilm fortsatt preges av. Jeg vil komme tilbake til dette utover i oppgaven, allerede under min gjennomgang av Matt Hills beskrivelse av de tekstlige kvaliteter i en kulttekst, men først vil jeg avslutte min gjennomgang av Jerslev med det siste kapittelet i hennes bok om kultfilm, «*Nye tendenser i filmkulturen*».

2.2.3 Kalkulert kultfilm

Det siste kapittelet i Jerslevs bok begynner med et blikk på forholdet mellom filmens utviklingen og utviklingen av publikums persepsjonsmåte. Persepsjonen er historisk formet, og det er et gjensidig tilbakevirkende forhold mellom en filmtekst og dens resepsjon, påpeker Jerslev.⁶⁰ Filmens språklige form henvender seg til tilskueren, og slik konstruerer den en bestemt tilskuerposisjon. Dermed må også tilskueren være i besittelse av den bildespråklige kompetanse filmen fordrer.

Dette er utgangspunktet for Jerslevs videre diskusjon av forholdet mellom den kultfilmen som eksisterte på 60/70-tallet og filmen i dag. Hun trekker frem *The Rocky Horror Picture Show*, da hun tror denne filmen peker på at det skjedde noen endringer i siste halvdel av 70-tallet som har blitt mer markante seinere. Det finnes formale og innholdsmessige trekk som var med på å trigge og muliggjøre kultfilmbegivenheten som har bredt seg utover det man kan kalle kultfilm. Hvis kult er en resepsjonsform er elementer av kultkulturen i dag blitt mer allment utbredt, som en uhøytidelig, ikke-empatisk og på noen måter suveren omgang med medieprodukter, skriver Jerslev.⁶¹

Vi har sett hvordan Umberto Eco i sitt essay presenterer en tekstlig forankret definisjon av kultfilm, og nå skal vi se hvordan Jerslev bruker hans definisjoner for å videre drøfte forholdet

⁵⁹ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 63.

⁶⁰ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 139.

⁶¹ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 140.

mellom kultfilm og nåtidig film. Som vi husker beskriver Umberto Eco dagens filmpublikum som i stor grad bestående av *instinktive semiotikere*. «Den instinktive semiotiker er den, der ikke mere synes, at Magrittes maleri af en pibe med teksten «Ceci n'est pas une pipe» (dette er ikke en pibe) er finurlig», illustrerer Jerslev.⁶² At det man ser på er tegn som ikke nødvendigvis representerer noe i virkeligheten men rett og slett referer til andre tegn er innlysende for en instinktiv semiotiker.

Som vi så i gjennomgangen av Umberto Ecos artikkel mener han den nye typen film skiller seg fra *Casablanca* ved at den er kalkulert til å bli kultobjekt. Den nye typen film er en «postmoderne» film, og Anne Jerslev påpeker at for eksempel David Lynchs *Blue Velvet* (1985) er en kultfilm sett ut i fra Ecos tekstlige kultfilmdefinisjon. De intertekstuelle referansene legges tydelig frem, den inneholder signifikante replikker som publikum kan sitere, den er fylt av arketypiske strukturer som gir fornemmelsen av déjà vu. Man kan fange opp henvisninger til andre filmer av Hitchcock i den, og dersom man ikke gjør det kan i alle fall kjenne igjen historiene som utspiller seg mellom de arketypiske figurene. Også gjennom siteringen av etablerte filmgenrer som gjøres i filmen innbys det til dialog mellom tilskuer og film.⁶³

Det har oppstått en slags kultkultur, mener altså Umberto Eco, som befester seg i disse nye «postmoderne» filmene ved at de bevisst bruker de samme tekstlige taktikker som kultfilmen. Intertekstuell koding som bevisst tekstlig strategi forekommer ofte i nåtidige filmtekster, og siden dette er noe som først og fremst gjelder populærfilmen blir kultkulturen en resepsjonsform som oftere nå enn før dukker opp i medielandskapet, fastslår Jerslev

Å kalle disse nye variasjonene i mediekulturen for en kultkultur synes Anne Jerslev allikevel blir mer forvirrende enn godt er. Hun mener det er noen vesentlige forskjeller mellom den nye filmen og kultfilmen, og igjen sammenligner hun med *The Rocky Horror Picture Show*-kulten. Og den viktigste forskjellen mener hun er, at gjentakelsesaspektet i den nåtidige filmkulturen er flyttet inn i selve filmen fremfor å være en ritualiserende og kultetablerende aktivitet hvor fans kommer for å se den samme filmen igjen og igjen. Isteden ligger gjensynet i at filmer siterer andre filmer man kjenner fra før.

Anne Jerslev vegrer seg for å kalle disse tendensene for en kultkultur. Hun vegrer seg også mot å snakke om en postmoderne mediekultur og – estetikk.⁶⁴ Hun ser mer enn bare en tendens til å tømme tegnene for betydning for å bryte ned tradisjonene, hun ser det også som

⁶² Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 140.

⁶³ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 142.

⁶⁴ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 144.

symbolisering av en historisk spesifikk form for erfaringsbearbeiding og som et forsøk fra ungdomskulturens side å få bruke populærkulturen på sin egen måte.⁶⁵

2.2.4 Deler og helhet

All den tid det har vært et mål for den klassiske filmen å skape en sammenhengende historie hvor hvert betydningselement skal bygge opp under den narrative progresjonen, har det også eksistert et filmanalytisk mål å bevise hvor vanskelig det er å produsere en «sømløs» fortelling. Analytikere har vært opptatt av å vise hvordan ikke engang Hollywoodfilmen har kunnet stenge ute elementer som «taler den herskende ideologi imod».⁶⁶

Anne Jerslev kaller denne lesningen *den intertekstuelle dekonstruksjon*⁶⁷, noe hun mener kan sees både som en tekstlig strategi og en resepsjonsform. Den intertekstuelle dekonstruksjonen finner sted både i filmen, mer eller mindre bevisst, på samme måte som den finner sted i publikummet. Dermed går Anne Jerslev dypere i å forklare forholdet mellom kultfilmen og det som gjerne refereres til som den nye filmen (eller også den postmoderne filmen) enn det Umberto Eco gjør. På mange måter er hun enig med Eco, men er uenig i hans utsagn om at den nye filmen er en form for kultkultur, fordi hun ser en forskjell i måten gjentakelsesaspektet manifesterer seg i kultfilmen, og den nye filmen. Den nye filmen er ekstremt selvrefererende og referer både til seg selv som tekst og seg selv i forhold til andre tekster. Siden dagens publikum i stor grad er det man kan kalle godt medietrent, henger de lett med på notene og den gjentakelsen de opplever ligger i selve teksten. Dette er mye av det samme som Eco sier når han mener at dagens film er en form for kalkulert kultfilm samtidig som at dagens publikum opererer som instinktive semiotikere. Det som blir den største forskjellen mellom Jerslev og Eco er derfor at Jerslev legger vekt på at den «opprinnelige» kultfilmen fysisk får folk til å se filmen igjen og igjen organisert som sosiale happenings. I den nye filmen ligger dette innfelt i teksten i mye større grad.

Det kan derfor synes som at Anne Jerslevs definisjon av selve kultfilmen først og fremst defineres ut i fra en bestemt resepsjonsmåte (publikum ser filmen igjen og igjen sammen med andre publikummere og samhandler svært fysisk med filmen), en resepsjonsmåte som favoriserer kinoen som sosial arena for å se film.

Videre debatterer Jerslev omkring den nye filmen sett ut i fra de tekstlige kvalitetene. Her ser hun på begrepene om digresjon og eksess. I forhold til digresjon støtter hun seg

⁶⁵ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 144.

⁶⁶ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 145.

⁶⁷ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 145.

på den amerikanske medieforskeren Barbara Klinger, som opererer med et begrep om intertekstualitet som knyttes opp om filmtekstens samspill med andre medietekster. Ting som annonsering, tekster i blader og aviser om skuespillerne, kunnskap om omkostninger i forhold til produksjon av filmen og annen tilleggskunnskap som genereres i mediene i tilknytning til en film er eksempler på digresjoner som åpner en filmtekst for en annen type deltagelse hos et publikum. Dermed får ikke elementene i en film mening kun ut i fra deres plassering innad i et filmatisk narrativ, men tilføres betydning utenfra.⁶⁸

For Anne Jerslev blir det et poeng at kultfilmen (sett ut i fra den amerikanske varianten *Midnight Movies*, også nevnt i den historiske gjennomgangen på begynnelsen av denne oppgaven) ikke var avhengig av det kommersielle reklamekretsløp, men fødte det man kan kalle den avvikende lesningen ene og alene ut i fra kultens repetitive omgang med teksten.⁶⁹ Det var altså et mer direkte forhold mellom film og publikum i den opprinnelige kultfilmen enn det det er mellom publikum og den nye filmen.

Gjentagelse gir mulighet for å åpne en tekst slik at den innbyr til en friere lesning, publikum kan putte inn mer mening enn det som ligger i filmens åpenbare narrativ og/eller velge å konsentrere seg om en films form (mise-en-scène, effekter). Allikevel er ikke lesningen fullstendig fri, påpeker Jerslev. Intertekstualitet muliggjør ikke bare digresjon, den styrer også digresjonen. Om den klassiske narrative filmen søker koherens og forsøker å minimere mulighetene for å ta inn elementer som ikke fremmer den narrative progresjonen, er de nye filmtekstene løsere i kodene og mer *eksessfulle*, sier Jerslev. Og i den nåtidige filmteksten mener hun å se en tendens til at eksessen har bredt seg på bekostning av det narrative. Hun trekker frem actionfilmen som eksempel på en genre som i stor grad har eksessen som første pri, fremvisningen av spektakulære scener og teknikker er filmens hovedmål i seg selv. Ikke å fortelle en psykologisk motivert koherent historie.⁷⁰

2.2.5 Den nye filmen

Dersom man ser lesning som lesning av et narrativt forløp, blir denne ofte «forstyrret» i den nye filmen, begynner Jerslev.⁷¹ Hun utdyper dette videre med at lesningen som aktivitet blir avløst av en av-lesning som følge av eksessen som stopper handlingen for å gå, i varierende grad, i direkte dialog med tilskueren. Det fikserte, sentrerte og trollbundne blikk som den klassiske filmen har lagt opp til (og dette uavhengig av digresjoner) har blitt avløst av et mer

68 Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 46.

69 Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 46.

70 Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 147.

71 Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 148.

slentrende blikk, sier hun.⁷² Dette diskuterer hun så ved å se de to teoretikerne Siegfried Kracauer og Timothy Corrigan i sammenheng med hverandre. Kracauer skrev i 1926 et essay som het *Kult der Zerstreuung*, en slags diagnose om det historisk nye blikket som oppstod i filmsalene i Berlin på 1920-tallet. Det han beskriver er et adspredt blikk, hvor publikums oppmerksomhet stadig trekkes ut i periferien i stedet for å falle inn i et konsentrert hull.⁷³ Corrigan tar for seg et nyere publikum, et publikum som ser film som et tv-show. Film er ganske enkelt et underholdningstilbud, og et besøk i kinoen er ikke lenger en sosial og kulturell begivenhet og man går heller ikke på kino med et ønske om å se noe spesielt, mener Corrigan.⁷⁴

Dette at massene i kinosalene blir sett på som et ukonsentrert publikum som kun ønsker å underholdes for å kunne nyte det som ren adspredelse er altså ikke noe nytt. En av de første teoretikerne som ser dette fra en annen synsvinkel er Walter Benjamin, som har et mer positivt syn på filmens potensial som medium. Anne Jerslev mener de to typene blikk - det slentrende og det gjennomborende - eksisterer side om side. For om den lesbare filmen som tilbyr innlevelse og identifikasjon med fiksjonen har blitt avløst av en film som er mer fragmentarisk og eklektisk, som bare kan skannes som overflate, kan dette blikket også gripe teksturen og holde fast på de eksessive elementene i filmen.⁷⁵ Anne Jerslev er altså ikke med på at den nye filmen og det nye publikummet som konsumerer den kun er et publikum som velter seg tankeløst i overflatisk eksessiv estetikk. Selvfølgelig, da ville hun skutt seg selv i foten i forhold til at mange av de filmene hun tidligere har pekt ut som kultfilmer og det publikum hun har utnevnt til det originale kultpublikum falt inn under samme diagnose. Det moderne blikket kan skifte mellom å være helt innlevd eller helt distansert, det var dette som ble utprøvd i The Rocky Horror Picture Show-kulten, en kult som i følge Jerslev kan sees som et forstadium til de endringene som skjedde i kinokulturen på 80-tallet.

2.2.6 Konsekvensene

For det første er det klart at i forhold til Umberto Eco holder Anne Jerslev noe mer tilbake når det gjelder å hylle *Casablanca* som et tilnærmet mirakel. Hun trekker filmens mystikk ned på jorden ved å påpeke at filmen vant flere Oscar, det var en *populær* film allerede da den hadde vanlig kinorotasjon. Allikevel påpeker hun at det ikke er en vanlig Hollywoodfilm, nettopp på grunn av de tekstlige kvalitetene ved den som hun mener åpner for en annen leserstrategi enn den rent passivt innlevende. Klisjeene i filmen har en estetisk funksjon som

⁷² Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 149.

⁷³ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 149.

⁷⁴ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 149.

⁷⁵ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 150.

for dagens instinktive semiotikere fungerer som et eneste stort referanseverk både til tidligere mytiske fremstillinger av kjærligheten, til film som medium og også til filmer som kom *etter*.

Anne Jerslev legger mindre vekt på viktigheten av at filmen må være ukalkulert fra produksjonen og distribusjonens side. Hun sier ikke at det er uvesentlig, men at den egentlige makten til å definere en kultfilm ligger i publikums resepsjon. Det er også mindre viktig for Jerslev å heve kultfilmen som kategori til å være noe mer enn hva et vanlig kinopublikum kan begripe. Massenes blikk i kinosalen trenger ikke nødvendigvis være et passivt et, men kan (dersom filmens tekstlige kvaliteter gir rom for det) være aktivt.

Det som skinner igjennom er at Anne Jerslevs tekst er skrevet i en annen tid enn Ecos essay. Filmfeltet er i endring, synet på filmpublikummet endrer seg tilsvarende, og dette gir også en annen oppfattning om hva en kultfilm egentlig er.

2.3.0 Matt Hills

Hills bok *Fan Cultures* omhandler fandom, sett i forskjellige kontekster. Jeg vil i denne oppgaven se nærmere på det han kaller *mediakulter* i denne boken. I følge Matt Hills selv ser han her på hvordan en teksts kultstatus er avhengig både av publikums distinksjoner og tekstlige karakteristikker.

Det som umiddelbart skiller Hills fra Umberto Eco og Anne Jerslev, er at han ikke skriver spesifikt om kultfilm men om kulttekster generelt. Som Jerslev tror heller ikke Hills at det er mulig å finne en endelig og absolutt definisjon av mediekulter. Både fordi man stadig må forholde seg til nye generasjoner av mediebrukere og fordi vi stadig står ovenfor nye medietekster. Derfor velger han å bruke Wittgensteins konsept om familielikheter for å analysere kultbegrepet. Dette fordi familielikheter er et fleksibelt konsept som passer til mediekultens fleksible natur.⁷⁶

I en referanse til Winnicott påpeker Hills at mediakulten er paradoksalt i at den er både «funnet» og «skapt» av leseren. Kultobjektet er verken tekstlig programmerbart eller fullstendig uavhengig av tekstens kvaliteter. Hills definerer så tre spesifikke trekk han mener er gjennomgående i kulttekster, og som samler disse tekstene i en felles familie. For det første er det auteurisme, for det andre uendelig forskjøvet narrasjon og til sist hyperdiegese.

⁷⁶ Matt Hills, *Fan Cultures* (London: Routledge, 2004), 131.

2.3.1 Auteurisme

Hills begynner sin utgreining av auteurisme med et kritisk blikk på Umberto Ecos definisjon av kulttekster. Som vi husker fra tidligere i denne oppgaven legger Eco stor vekt på at en kulttekst skal være tilfeldig, uprogrammert, den skal eksistere uavhengig av sin skaper. Være en tekst av tekster. Dette blir for Eco et forsvar for at *Casablanca* er en kultfilm, mens f. eks *ET* ikke er det, på basis av at den første filmen hører til en tid hvor intertekstualiteten var mer spontan, ugjennomtenkt og «autentisk». I tillegg til en stor skepsis til postmoderne intertekstualitet, påpeker Hills, er Eco også tilsynelatende skeptisk til film som kult i forhold til bøker. Som også jeg fremhevet i min gjennomgang av Eco, viser Matt Hills til at Ecos syn på at film er uforenelig med en organisk enhet siden filmens enhet vil forhindre avstanden som er nødvendig i forhold til en kulttekst utdatert i det vi har fått video og DVD som gir oss mulighet til å pause filmen, spole tilbake og se igjen scener.

Matt Hills ser flere problemer med Umberto Ecos begrep om kultfilm, som han sier er Ecos tekster på mediekult *ground-breaking* men har ikke tålt tidens tann spesielt godt.⁷⁷ Ikke bare på grunn av ny teknologi, men også på grunn av Ecos insisterende påstand at verkene til Lucas og Spielberg ikke kan måle seg opp mot *Casablanca* når det gjelder å være «mest mulig kult». Hills mener dette ganske enkelt er snakk om en sak som tydelig har med smak å gjøre, forsøkt skjult som en teoretisk distinksjon. Hills mener også at Ecos tyngde på at en kulttekst skal være uavhengig og levende, kompliseres av den auteurismen mange mediakulter tydelig er preget av.

Her går altså Hills på tvers av Ecos syn, og mener at autoren er et felles referansepunkt for mange av de tekstene vi gir prefikset kult. Og at fornemmelsen av en auteur derfor ikke kan fungere som en distinksjonsmarkør for hva som *ikke* er kult. Tvert i mot er det et av de punktene som forener en hel del av kulttekstene i et familielikhetsperspektiv.

Auteurismen bringer med seg et hint av kvalitet, argumenterer Matt Hills videre. Det fungerer som en motpol mot antagelsen at all massekultur er identitetsløs, masseprodusert og formulaisk. Og der hvor det ikke er en enkelt person som utpeker seg som verkets klare opphavsperson, kan denne rollen spres over det personell som står bak teksten. Linjen mellom den eller de som regnes som en teksts skaper og tekstens publikum er uklar, fordi den første formodentlig kommuniserer en privat visjon til den andre.⁷⁸

Auteurs ekstratekstuelle eksistens i en kulttekst kan delvis være produsert av kultpublikummet selv, gjerne som del av en argumentasjon for at nettopp deres tekst

⁷⁷ Hills, *Fan Cultures*, 132.

⁷⁸ Hills, *Fan Cultures*, 133.

fortjener kultstatus. Som tidligere nevnt gir auteurbegrepet en smak av kvalitet, derfor brukes det ofte for å distingvere teksten fra massen av populærkulturelle tekster som finnes. Også derfor, understreker Hills, blir gjerne en auteur skjøvet frem i de tilfeller hvor man har et ønske om at en tekst skal bli kult. For eksempel ble kultserien *Twin Peaks* pushet som et enestående produkt av regissørauteuren David Lynch i forkant av seriens premiere.⁷⁹

2.3.2 Den uendelige historien

Denne skaperfunksjonen en auteur har i en kulttekst er linket til et annet trekk ved kulttekster, hevder Hills. Dette trekket er en karakteristisk narrativ form, som Matt Hills kaller «endlessly deferred narrative» (uendelig forskjøvet narrativ). Ved å vedkjenne denne narrative formen som et trekk ved kultteksten kan man se hvordan en kulttekst også blir funnet, og ikke ene og alene skapt av kultpublikummet.

For å forklare dette konseptet kontrasterer Matt Hills det med andre former for narrativ som ligner men er forskjellige fra mediakultens uendelig forskjøvede narrativ. Man har for eksempel kulten omkring kongefamilier. Dette er en evigvarende saga, som stadig reiser nye spørsmål og er opphavet til stadig nye historier. Men dette er historier som er knyttet til noe «ekte», i det minste er de forankret til faktiske referanser. Her er det ingen auteur eller «subjekt-som-er-ment-å-vite», det er ingen garantist man kan stole på i den åpne fortellingen om de kongelige. Det narrative i dette tilfellet er «uendelig forskjøvet» helt enkelt på grunn av sin forankring i virkeligheten.

Også mange såpeserier har uendelig forskjøvet narrasjon, men også her skiller kultteksten seg ut. Der såpeoperaer stadig presenterer nye spørsmål som ikke nødvendigvis fører publikummet noe nærmere svaret på det «store spørsmålet», er det i kulttekster gjerne ett eller noen få relaterte gåter som går som tråder gjennom hele teksten. Når det uendelige forskjøvede narrative faller sammen i en kulttekst, når man får det endelige svaret alle lurte på, faller en kulttekst som oftest sammen. Dette synes spesielt i forhold til kult-tvserier, hvor serier mister seere så fort det store spørsmålet er besvart.⁸⁰

At en kulttekst både blir (subjektivt) skapt og (objektivt) funnet kan være forklaringen på hvorfor det finnes eksempler på filmer og tv-serier som ikke klarer å oppnå udiskutabel kultstatus til tross for at de nærmest er skreddersydd for en slik rolle. Dersom en tekst fremstår som en selvbevisst designet kulttekst, blir teksten ofte for rigid og preprogrammert. Da opplever fansen fort at det er for liten plass for å skape subjektiv mening i teksten,

⁷⁹ Hills, *Fan Cultures*, 133.

⁸⁰ Hills, *Fan Cultures*, 135.

det er «bestemt» hva forholdet mellom publikum og tekst skal være. Derfor kan ingen produksjonsstrategier, mediadekning eller ekstratekstuell publisitet forsikre en kultstatus, fastslår Hills. Tvert i mot kan det skje at ting ikke blir kult nettopp fordi produsenter og presseapparat gir en tekst for mye oppmerksomhet som potensiell kult. Og noe av det skumleste er om en tekst fremstår som for likt noe som allerede eksisterer som kulttekst, da dette kan gi en bismak av «ripp-off» som gjerne provoserer et kultpublikum. Et publikums engasjement rundt en tekst avhenger ofte av en teksts bestemte form, men kan ikke ene og alene leses ut av teksten. Selve engasjementet er derfor fortsatt den endelige lakmustesten for å identifisere en mediakult.⁸¹

2.3.3 Det ligger i detaljene

Det tredje og siste Hills trekker frem som et typisk trekk ved en kulttekst er hyperdiegese. Hyperdiegese forstås som at tekstens narrative rom er vidt og detaljert. Ofte vises bare deler av dette rommet direkte i teksten, men allikevel fremstår rommet som svært detaljert og med en indre logikk og utstrekning. Teksten skaper en egen verden hvor handlingene utspiller seg. Dette skaper en base for publikums lek med kultobjektet, mener Hills. I det man kan stole på tekstens narrative rom, og dette rommet er rikt og detaljert, etableres et sikkert fundament for et leseforhold mellom leser og tekst.⁸²

De tre trekkene vi har sett på nå; auteurisme, uendelig forskjøvet narrasjon og hyperdiegese, er altså de tre trekkene Matt Hills mener forener kulttekster og linker sammen tilsynelatende svært forskjellige tekster. Jeg vil nå avslutte min gjennomgang av de tre sentrale teoretiske bidragene om kultfilm i denne oppgaven ved å kort oppsummere og sammenligne de tre.

2.4.0 Så hva er en kultfilm?

Vi har nå gått igjennom tre teoretikers tekster om hva som kjennetegner en kultfilm. Mye er forskjellig, og de er delvis rett ut uenige på enkelte punkter. Både hos Anne Jerslev og Matt Hills blir Umberto Ecos artikkel kritisert for å være for utdatert i forhold til dagens medievirkelighet.

Anne Jerslev vektlegger at filmpublikummet av i dag er annerledes enn det var bare for noen tiår siden. Hun mener at publikum og film står i et gjensidig utviklingsforhold, hvor persepsjonen er annerledes nå enn den var før. Dagens publikum er mer medietrent, og kan drive intertekstuell dekonstruksjon fordi mengden medietekster publikum kjenner til er

⁸¹ Hills, *Fan Cultures*, 136.

⁸² Hills, *Fan Cultures*, 138.

mye mer omfattende enn hva den var på 60-70 tallet. Allikevel ser hun at de nye tekstene, som hun velger å omtale som postmoderne film, slekter på den gamle kultfilmen på flere områder. Den skiller seg fra det man gjerne kaller en klassisk Hollywoodfilm ved at den er mer tematisk og estetisk åpen. Både kultfilmen og den postmoderne filmen fordrer en mer forstyrret lesning, hvor man kan velge å lese overflatisk eller i dybden. Det slentrende og det fokuserte blikket eksisterer side om side hos dagens filmpublikum, mener Anne Jerslev.

På samme måte som Eco, stiller Jerslev seg i høy grad skeptisk til at en kultfilm kan produseres. Matt Hills er mer nyansert og moderne når det kommer til dette temaet, og tør å dykke ordentlig ned i det som synes som et litt mer hårsårt tema for Eco og Jerslev. Både Jerslevs, og særlig Ecos argumentasjon hviler svært tungt på de filmene de har valgt ut som analyseobjekter. Hills derimot skriver om kulttekster som mediefenomen generelt og ikke kun om kultfilm spesielt som gjør at det synes som at han er mer tilbøyelig til å håndtere det faktum at det finnes en del filmer som virker som skreddersydd for kultstatus, og at flere filmer som er det får denne statusen.

Texts can be designed as cult, and targeted at a cult audience, given that the term now has a cultural history of its own, but movies, whether blockbusters or sleepers, can also still be articulated with discourses of cult by niche audiences. Also, I think it's important to theorize «cult» as multiple: some films can achieve cult status because they are read as part of an auteur's symbolic project; because they can be read as marker points along the road of film history; because they can be read as using genre in a specific way; because they use SFX to create narrative worlds or moments of awe in a particular manner. So the same film can be a «cult» to different fan communities for different reasons. Cult isn't a singular thing or a singular filmic «event» today—if it ever was.⁸³

Matt Hills

Samtidig er Hills klar over at de tekstene som er «designed as cult and targeted at a cult audience» ofte ikke fungerer i det hele tatt, dersom publikum finner teksten *for* kalkulert. Noe som spesielt skjer dersom det «nye» produktet ligner for mye på en tidligere kulttekst.

Men det alle tre tydeligvis er enige om, er at en kulttekst må skille seg fra det man oppfatter som vanlig, standard film. Denne filmen er for de fleste den klassiske Hollywoodfilmen, hvor man etterstreber en sømløs form for film. Eco trekker frem at kultfilmen må ha en «completely furnished world», slik at filmens elementer er situatvennlige. Han mener også at filmen må ha en organisk imperfeksjon, slik at delene kan nytes for seg selv. Filmen må ikke være så helstøpt på et vis, at det bli umulig å trekke ut deler. Den må også være som et

83 David Church et al., «Cult Film: A Critical Symposium (Web Edition)», » *Cineaste*, Vol. XXXIV (No. 1 2008), <http://www.cineaste.com/articles/cult-film-a-critical-symposium>. (Besøkt 22.07.2009).

visuelt isfjell, hvor man aner at filmens univers består av mer enn det som kommer til uttrykk i selve filmen. Denne formen for ekstratekstualitet som kjennetegn på kultfilm finner man også hos Jerslev i form av uttrykk hun bruker som digresjon og eksess. Dette er begreper som ikke blir omhandlet før mot slutten av hennes bok om kultfilm, hvor hun snakker om den postmoderne filmen. Digresjon og eksess er altså noe av det den postmoderne filmen har til felles med kultfilmen hos henne.

Matt Hills begreper om auteurisme, hyperdiegese og uendelig forskjøvet narrasjon er egentlig alle tre uttrykk for det samme som Eco og Jerslev snakker om; det er former for eksess. Det er ting som går utenpå selve teksten, ting som gjør at man kan rive løs elementer fra den egentlige teksten og som danner basen for at publikum kan leke seg med den og gjøre den til sitt eget.

Det som brukes av Eco og Jerslev for å lage et skille mellom kultfilmen og den postmoderne filmen ligger i deres tolkning av det produksjonsapparatet som står bak filmen og deres tolkning av hva som er publikums lesestrategi. Eco er klart den mest negative når han ser på det forholdet som eksisterer mellom kultfilm og den nye postmoderne filmen. Han er bombastisk på at all kultfilm er et resultat av ubestridte tilfeldigheter, og at dette er et klart skille mellom kultfilm og den postmoderne filmen. Matt Hills avfeier dette ganske raskt som et uttrykk for det som rett og slett er et smakskille mellom den eldre garde og nyere mediebrukere. Jerslev er positiv til den postmoderne filmen på mange måter, men er skeptisk til at man kan produsere en kultfilm. Det kan synes som at for henne er kultfilmens storhetstid over, og at den postmoderne filmen har overtatt der tråden slapp.

Matt Hills er mindre interessert i å sette et skille mellom kultfilm og postmoderne film. De er for Hills begge uansett kulttekster, dersom de innehar de trekkene han mener er nødvendige for at en slik tekst skal få et dedikert publikum. Pluss at filmen selvfølgelig må ha et slikt publikum. Det er mindre viktig *hvordan* filmen har kommet til verden og *hvilket* publikum som digger den. Jerslev er vel heller ikke direkte uenig i dette, men for henne blir det viktig å definere den kultfilmen som eksisterte før mot den nyere filmen for å si noe om hva hun mener kultfilm er og ikke er. Jerslev kanoniserer med sitt utvalg av filmer hva som er mer eller mindre «ordentlig kultfilm», for eksempel mener hun at *The Rocky Horror Picture Show* er «den ultimate kultfilm».⁸⁴ Dette gjør også Eco, han mener at *Casablanca* er den ultimate kultfilmen. Det finnes altså en fornemmelse av at kultfilm er et hierarkisk begrep. Akkurat hva som gjør at Eco og Jerslev trekker frem de filmene de gjør som eksempler, er ikke helt klart. Jerslev sier i sin bok at hun har valgt ut filmer hun synes er «gode og spennende»⁸⁵.

⁸⁴ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 29.

⁸⁵ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 7.

Det kan synes som at Eco har valgt å omhandle *Casablanca* rett og slett fordi han synes den er god, og fordi den utgjør en fin kontrast mot de postmoderne filmene han ikke liker så godt.

Det som er fellestrekket for de tre er allikevel det jeg nå skal fokusere videre på når jeg skal analysere *Kill Bill*. Jeg skal ta tak i den fornemmelse at kultfilm først og fremst er «annerledesfilm». For å si noe om hva som gjør en film annerledes, må man definere det opp i mot noe som man regner som en normal. Som vi så i det innledede kapittelet er det i de aller fleste tilfeller (de stedene hvor Hollywoodfilmen har satt sine tydelige spor) den klassisk fortellende Hollywoodfilmen som regnes som den «vanlige» formen for filmfortelling.

3.0 En nærmere titt på Kill Bill

Samleverket *Cult Film Reader* argumenterer for at en typisk kultfilm inneholder trekk i fire hovedkategorier; filmens anatomi, konsumpsjon, politisk økonomi og kulturelle status. Disse kan kombineres på forskjellig vis, og Mathijs og Mendik understreker at de ikke mener at alle disse fire elementene må fullbyrdes for å snakke om en film som en kultfilm. Men, de er alle svært viktige i forhold til hva som «gjør» en kultfilm.⁸⁶

For å organisere kriteriene; vi har sett på for kultfilm gjennom definisjonsdelen i kapittel en, definisjonene de tre teoretikerne i kapittel to legger frem. Disse definisjonene kan man sortere inn i tre hovedkategorier, noe jeg vil gjøre for å gjennomføre analysen av *Kill Bill*. De tre kategoriene er filmens produksjons- og distribusjonsledd, selve filmteksten (eller det som også kalles filmens anatomi) og filmens publikum. Det er hensiktsmessig å se på alle de tre delene, siden de alle er involverte når man snakker om hva en kultfilm er. Det er ytterst få definisjoner av kultfilm som ikke innebærer å trekke inn alle de tre elementene, men det er forskjell på hvordan de forskjellige kriteriene vektes i forhold til hverandre i de forskjellige definisjonene. Publikumsdelen av analysen er viet et eget kapittel.

Videre er analysen bygget opp rundt antagelsen om at kultfilm står i et motsetningsforhold til hovedstrømsfilmen. Som vi så i gjennomgangen av kultfilmbegrepet i et filmhistorisk perspektiv, så er kultfilm mangefasettert. At den på en eller annen måte skiller seg ut fra hovedstrømsfilmen er det nærmeste man kommer en fellesnevner for alle de forskjellige filmene som har fått kultfilmstatus.⁸⁷ En kultfilm står i et motsetningsforhold til hovedstrømsfilmen enten gjennom politiske, økonomiske eller estetiske forutsetninger og valg. Allikevel er dette ikke et *rent* motsetningsforhold, enkelte filmer som regnes som kultfilmer kan også helt klart argumenteres for som hovedstrømsfilmer om man skulle ønske det. Igjen er vektlegging av kriteriene et tema. Ta for eksempel *Titanic*, som har blitt diskutert som en ny form for *massekult*. Dersom man vekter kriteriet for at kultfilm skal være uavhengig produsert på lite budsjett av en ukjent regissør (eller i det minste en regissør med en viss kultkredibilitet) så er ikke *Titanic* en kultfilm. Men om man legger størst vekt på kriteriet om kultisk *publikumsaktivitet* til grunne, blir det hele straks mindre klart. Filmen hadde et kinopublikum med en oppførsel som ligger tett opp til kriteriene om gjenlesning, dedikasjon og vilje til å la filmen føre seg frem til en genuin interesse for, ikke bare filmen, men også alt rundt filmen så som filmens stjerner, i hvilken grad den er autentisk eller ei og filmens myter om blant annet innspillingsforholdene. Å putte tenåringsidolet Leonardo

⁸⁶ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 1.

⁸⁷ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 151

DiCaprio i hovedrollen var nok et smart trekk for å få folk til å komme igjen, men også historien om de fantastisk dyre spialeffektene i filmen og graden av autenticitet hjalp til å trekke opp interessen i så stor grad at det ble meldt om at flere kom og så filmen både tre og fire ganger på kino. Til og med i dag, tolv år etter at Camerons *Titanic* hadde premiere, finnes det aktive fansider på nett dedikerte ikke bare til Titanicmyten generelt men Camerons *Titanic* spesielt. En av de mest aktive er *Titanic Tribute* som fortsatt kan skilte med aktivitet.⁸⁸

Hovedhensikten med analysen er å se på *Kill Bill* som representant for en nyere form for kultfilm. Det jeg vil ha svar på igjennom denne analysen er: Kan, og i så fall hvordan, *Kill Bill* sies å være en kultfilm? Og hva tyder på at den ikke kan være det? For å analysere *Kill Bill* på en oversiktlig måte, tar analysen utgangspunkt i modellen som viser hvordan kriteriene for kultfilm plasserer seg i tre ledd. Jeg vil se på *Kill Bill* i forhold til definisjonskriteriene som springer ut i fra et produksjons- og distribusjonsutgangspunkt, så vil jeg se på selve filmteksten før jeg har viet et eget kapittel til publikumskriteriene.

Modellen har jeg laget for å gjøre prinsippforskjellene mellom kultfilm og hovedstrømsfilm tydeligere i forkant av analysen. Den er ganske enkelt bygget over lesten til en enkel kommunikasjonsmodell med en sender (produksjons- og distribusjonsforhold), et budskap (filmen) og en mottager (publikum). Punktene under hver av de tre leddene beskriver det som antas å være «typisk» for henholdsvis kultfilm og hovedstrømsfilm.

Før jeg går i gang med analysen vil jeg gi et kort synopsis av *Kill Bill*.

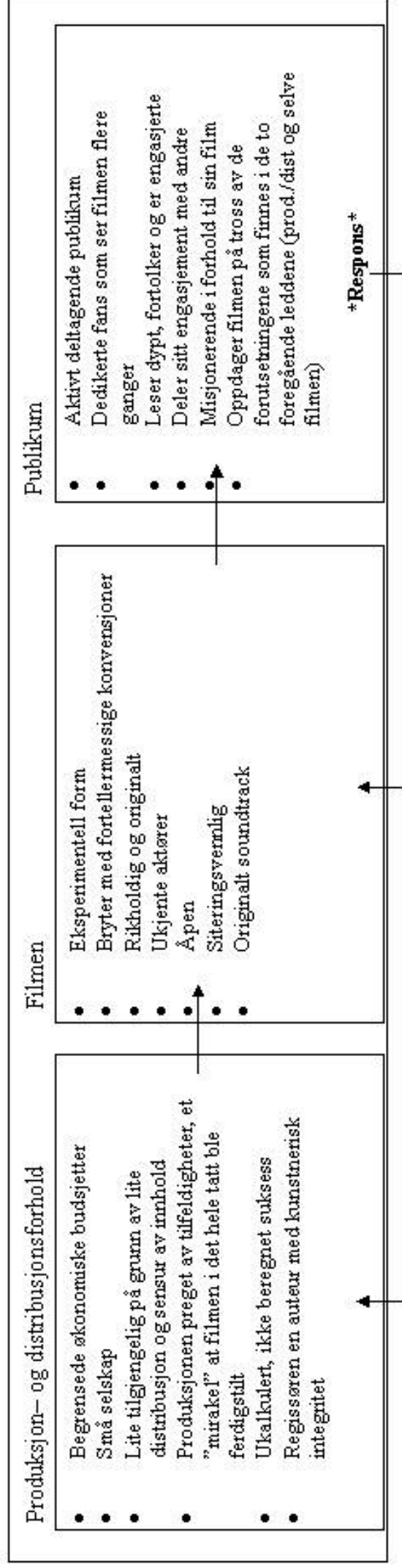
3.1.0 Synopsis

Filmen var fra regissør Quentin Tarantinos side tenkt som en langfilm, men produksjonsselskapet ønsket å kutte den i to (*Kill Bill: Vol.I* (2003), *Kill Bill: Vol.II* (2004)). I denne oppgaven vil jeg derfor se *Kill Bill* som ett enkelt filmatisk verk, men allikevel ta hensyn til at den har fått en todelt struktur, fordi dette blant annet har konsekvenser for analysen i forhold til distribusjonsforhold.

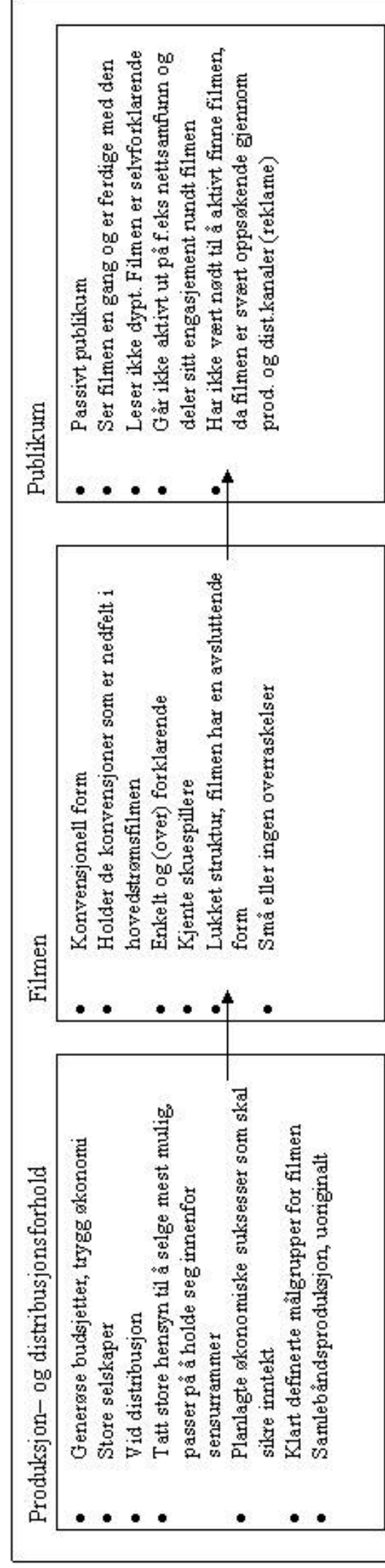
I del en vil jeg referere til skuespiller Uma Thurmans rollefigur og protagonist som *The Bride*, da det er dette navnet hun går under i denne delen av filmen. I andre delen vil jeg bruke det virkelige navnet hennes, *Beatrix Kiddo*. Det er også verdt å nevne at The Bride/Beatrix Kiddo enkelte ganger går under kodenavnet *Black Mamba*, som var hennes dekknavn da hun var leiemorder og ansatt i leiemordergruppen *The Deadly Viper Assassination Squad* (heretter bare T.D.V.A.S.).

⁸⁸ Titanic Tribute, <http://titanictribute.net/>. (Besøkt 15.09.2009)

KULTFILM



HOVEDSTRØMSFILM



Filmen er strukturert etter kapitler med egne titler, og jeg har valgt å legge mitt synopsis opp mot denne inndelingen som allerede finnes i filmen (først kapittelnummer, og så tittel).

3.1.1 *Kill Bill Vol. 1*

Filmen starter med at vi ser The Bride liggende forslått på et gulv i hvit kjole. En mann snakker til henne. Hun rekker å si «Bill, it's your baby», før hun skytes i hodet. Deretter ser vi henne liggende død i sort/hvitt profil.

Kapittel én: «2.» The Bride kjører inn i en oppkjørsel i Pasadena, California. Målbevisst går hun mot døren til et idyllisk middelklassehus og banker på. Døren åpnes av Vernita Green, den ene av de fem som var med på massakren i kirken. De begynner øyeblikkelig å sloss. Når datteren til Vernita kommer hjem fra skolen, oppstår det en pause i kampen. Datteren blir sendt på rommet sitt, og oppgjøret fortsetter. Det ender med at The Bride dreper Vernita Green på kjøkkenet. Datteren kommer inn på kjøkkenet, og ser sin døde mor. The Bride gjør det klart for henne at dersom hun noensinne skulle ønske å hevne sin mors død, vil hun forstå det. Scenen ender med at The Bride forlater huset, mens en japansk voice-over forteller at i hevn kan man ikke la medfølelse påvirke en. Inne i bilen trekker The Bride frem en liste som viser fem navn. Som nummer to står Vernita Green, The Bride stryker over navnet. Som nummer en på listen ser vi navnet O-Ren Ishii, allerede strøket over.

Kapittel to: «Den blodige bruden». Vi befinner oss igjen i Texas, fire og et halvt år tilbake i tid. En bil kommer kjørende gjennom ørkenen. Sjåføren er den lokale sheriffen som er på vei til massakren i kirken. Ved kirken møter han sin sønn, og de går sammen inn. På kirkegulvet ligger ofrene. Sheriffen konstaterer at mordene er begått av profesjonelle. De stopper opp ved The Bride, og Sheriffen bøyer seg over bruden. Da spytter hun ham i ansiktet, og han kommenterer «This bitch ain't dead». Herfra kuttes det til sykehuset, hvor The Bride ligger i koma. Ei sykepleierske entrer sykehuset. Dette viser seg å være Elle Driver, en av de andre fem medlemmene av T.D.V.A.S. Hun skal gi The Bride en dødelig sprøyte, men Bill ringer og avbryter henne. Han mener The Bride fortjener noe bedre. Deretter hopper filmen fire år frem i tid. En mygg stikker The Bride, noe som fører til at hun våkner opp av komaen. Hun ser arret på magen hvor babyen har blitt fjernet, og begynner å gråte panisk. Men da det kommer noen inn i rommet, slenger hun seg ned og later som at hun fortsatt er i koma. Den som kommer inn i rommet er sykepleieren Buck, og med seg har han en noe uvanlig kunde. Det viser seg at Buck tar seg betalt for å la menn ha sex med de komatøse kvinnene. Buck forlater The Bride og kunden. The Bride dreper kunden, og når Buck kommer inn igjen dreper hun ham også. Hun sniker seg ut av sykehuset i rullestol, og finner Bucks bil, «The Pussy Wagon», som hun har nøklene til.

Hun setter seg inn i bilen og begynner å meditere frem følelsen i føttene sine, og ser for seg O-Ren Ishii den ene leiemorderen fra T.D.V.A.S.

Kapittel tre: «O-Rens Herkomst». Her får vi vite forhistorien til O-Ren, fremvist i animéstil (japansk animasjonsfilm). Det blir forklart at hun er av kinesisk-amerikansk opprinnelse, og at foreldrene hennes ble drept av den japanske Yakuzaen. O-Ren dreper deretter, fortsatt som barn, mannen som stod bak drapet foreldrene hennes. Vi får se at hun blir leiemorder som voksen.

Kapittel fire: «Mannen fra Okinawa». The Bride tar flyet til Okinawa i Japan, hvor hun treffer tidligere sverdmaker Hattori Hanzo, mannen som utdannet Bill. Hanzo har sluttet å lage sverd, og vil nødig gi The Bride et Hanzo-sverd. Men da The Bride opplyser om at den hun jakter på er en tidligere elev av ham, føler Hanzo et personlig ansvar for The Brides hevntokt og smir henne et sverd.

Kapittel fem «Oppgjør i de blå løvenes hus». O-Ren Ishii har blitt overhode for den Japanske Yakuzaen i Tokyo. Vi får se hvordan O-Ren styrer med jernhånd, og vi introduseres for to av hennes undersåtter, den franske Sophie og den japanske Gogo. Vi ser the Bride ta flyet til Tokyo, og vi ser hvordan hun på motorsykel følger etter Sophie til utestedet «De blå løvers hus» hvor O-Ren og hennes bande «The crazy 88» befinner seg. Med Sophie som gissel lokker The Bride O-Ren frem fra avlukket hvor hun fester med gjengen sin. O-Ren svarer med å sende sine «Crazy 88» på henne, men The Bride beseirer dem alle. Deretter blir det en kamp mellom The Bride og Gogo, som The Bride til slutt vinner. Men det er ikke slutt her, for O-Ren har tilkalt enda flere av sine livvakter. Tilslutt klarer The Bride å bli kvitt dem alle som en, og det er klart for den siste kampen i *Kill Bill* Vol.1: The Bride v. s O-Ren Ishii. Sverdene trekkes i utestedets bakhage, og ender med at The Bride, hardt såret og utmattet, kapper av toppen av O-Rens hode. The Bride dumper så Sophie utenfor et sykehus, med klare instruksjoner om hva hun skal fortelle til Bill; nemlig alt. Vi ser så The Bride på flyet hjem, hvor hun lager listen over de fem hun skal drepe: 1) O-Ren Ishii (som hun selvfølgelig stryker over) 2) Vernita Green 3) Budd 4) Elle Driver og til sist 5) Bill. Vi introduseres så kort for Budd som holder en monolog over hvordan The Bride fortjener sin hevn, før vi til slutt er tilbake på sykehuset med Sophie og Bill. Bill avslutter denne delen av filmen med replikken: «Is she aware that her daughter is still alive?»

3.1.2 *Kill Bill* Vol. 2

Del to av filmen åpner med samme sekvensen som del en, hvor Beatrix Kiddo (a.k.a The Bride) ligger på kirkegulvet. Deretter ser vi henne sittende i en bil, hvor hun holder en

oppsummerende monolog om at hun lå i koma i fire år, og at hun har dratt ut på en «roaring rampage» for å hevne seg. Og at hun nå er på vei for å drepe den siste, Bill.

Kapittel seks: «Massakren ved Two Pines». Enda en gang er vi tilbake i kirken i Texas, hvor vi får et større innblikk i hva som skjedde før massakren. Vi får vite at Bill kom under øvelsen for å snakke med Kiddo, og at hun introduserer ham for sin tilkommende mann som sin far. Deretter ser vi T.D.V.A.S stående utenfor kirken. Så blir vi tatt med til en trailer stående ute i en ørken. Dette er hjemmet til Budd. Han har besøk av sin bror, Bill, som advarer ham mot at Beatrix Kiddo er ute på hevntokt. Budd konkluderer med at hun fortjener sin hevn, og at de fortjener å dø. Men på den andre side; det gjør hun også.

Kapittel syv: «Paula Schultz' ensomme grav». Budd drar til en strippebule, hvor han jobber som utkaster. Han blir i midlertidig sendt hjem av sjefen sin, som kaller ham «like udugelig som et rompehull på albuen». Budd drar tilbake til traileren sin, tydelig mistenksom. Han går inn i traileren, og vi får se Beatrix Kiddo liggende under trappa. Kiddo tror hun overrasker Budd, men han sitter klar innenfor døra med ei hagle, og han skyter henne i brystet. Deretter bedøver han henne, og tar henne med til en kirkegård. Der skal han gi henne en «Texas funeral», som vil si at man begravnes levende i ei kiste. Vi får se Beatrix liggende i kista.

Kapittel åtte: «Pai Mei, den rå læreren». Flashback til Kiddo og Bill sittende ved et bål. Bill forteller legenden om Pai Mei, «Den Hvite Lotusklan's yppersteprest. Han forteller om Pai Meis fempunktslag, «det eksploderende hjertes teknikk», som innebærer at man trykker fem punkter på kroppen til sin fiende, for så å la fienden gå. Etter fem steg, eksploderer fiendens hjerte. Bill har gått i lære hos Pai Mei, men Mei lærer ikke bort denne dødelige teknikken til noen. Vi får se at Kiddo taes i lære hos Pai Mei, og vi får se at hun lærer seg å slå gjennom tre på svært kort avstand. Deretter er vi tilbake hos Kiddo liggende i kista, hvor hun så slår seg igjennom og kommer seg ut av grava.

Kapittel ni: «Elle og jeg». Elle kjører til Budd, for å kjøpe Hanzo sverdet han har stjålet fra Kiddo. Elle har med seg penger, men i kofferten ligger også en slange. Budd blir bitt da han åpner kofferten og dør. Samtidig er Kiddo på vei til traileren. Først her vi får vite fødenavnet hennes; Beatrix Kiddo. Elle snakker med Bill på telefonen, og forteller at både Budd og Kiddo er døde. Beatrix Kiddo kommer fram til traileren, og hun begynner å sloss med Elle. Også Elle har gått i lære hos Pai Mei, og det viser seg at grunnen til at Elle går med lapp for øyet er at Pai Mei tok det da hun gav ham et stygt blikk. Elle forteller at hun har drept Pai Mei, noe som gjør Kiddo rasende. Hun plukker ut det andre øyet til Elle.

Siste kapittel «Ansikt til ansikt». Beatrix Kiddo er i Mexico for å finne Bill. Hun kjører til Esteban Vihaio, en av Bills farsfigurer. Esteban forteller hvor Bill er, og Beatrix kjører dit. Der får hun se sin datter B.B for første gang. Etter at B.B har lagt seg, er det klart for det siste møtet mellom Beatrix Kiddo og Bill. Bill skyter henne med et sannhetsserum, og vi får vite at Kiddo har likt å kunne drepe igjen. Bill fastslår at hun alltid vil være en morder. Beatrix forteller Bill om hvordan hun fant ut at hun var gravid, og at det fikk henne til å ville skifte levesett. Beatrix Kiddo bruker, til Bills forundring, Pai Meis fempunktsslag på ham. Perpleks over at Pai Mei faktisk har lært Beatrix teknikken, innser han nederlaget, tar fem steg og dør. Beatrix Kiddo tar med seg B.B til et motell, hvor den avsluttende scenen viser de to sittende og se på TV sammen. Sluttittelen er «Løvinnen er hos sin unge og alt er vel i jungelen».

3.2.0 Produksjons- og distribusjonsforhold

Hvordan en film er produsert og distribuert er for mange en viktig del av hvor vidt en film kan være en kultfilm eller ikke. Kan en film ha et stort produksjonsbudsjett og distribusjonsnett og være allmennpopulær, samtidig som den kategoriseres som kultfilm? Diskusjonen her har utgangspunkt i behovet for å skille kultfilm fra hovedstrømsfilm. Om man gjør dette med bakgrunn i for eksempel filmens budsjett eller besøkstall, vil dette klart gi utslag i hvilke filmer som kan regnes som kultfilm og ikke.

I et intervju på nettutgaven av BBC News *When a cult film's not a cult film*⁸⁹ kommer det klart frem hvor tungt enkelte vekter kravet om spesielle produksjons- og distribusjonsforhold i det Colin Kennedy (redaktøren av det kjente britiske filmtidsskriftet *Empire*) og Michael Bonner (filmansvarlig i filmmagasinet *Uncut*) diskuterer hvor vidt *Kill Bill* er umulig som kultfilm da den er produsert på det de vurderer som et stor kommersielt selskap. De konkluderer begge med at *Kill Bill* er umulig som kultfilm med bakgrunn i dette. Kennedy sammenligner film med musikk, og sier at å kalle *Kill Bill* en kultfilm er som å referere til *Radiohead* som et indieband. Siden filmen er produsert av storstudioet Miramax og har velkjente filmstjerner i hovedrollene, så er filmen for høyt profilert til å være en kultfilm, hevder han videre.

Artikkelen fra BBC er ganske kort og konkluderende, men tilknyttet saken ligger et debattfelt hvor lesere har kunnet diskutere hva som gjør en film til en kult film, og hvor vidt de er enige i redaktørenes distinksjonskrav om at en film ikke kan være kultfilm når den er kommersiell.

89 Stephen Dowling, «When a cult film's not a cult film», BBC News Online (Publisert på nett 17.10.03) <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/3152596.stm>. (Besøkt 15.08.2009)

Surely what makes a cult film is the following it generates from its fans. «Cult» status is not something wich a film critic can just hand a film like an award.

Damian, UK

I don't think «cult» status hangs upon low budget - it's more about a film surviving to be absolutely adored for a lifetime by dedicates fans.

Pete Stevenson, Belgium

"As usual the «critics» are so far up their own... intellect that they have overcomplicated a simple idea. A cult film is one that is recognized by everyone as being something different and special and has its own followers and will stand the test of time».

Pete, UK

Dette er noen av protestene som dukker opp. Disse kommentarene viser de som tydelig mener at det er filmenes publikum, og ikke filmkritikere og deres like, som skal få avgjøre hvilke filmer som blir kultfilmer og ikke. Flere protesterer også mot dette kravet om at kultfilm=lite budsjett og ingen store selskaper ved å vise til eksempler på filmer som faktisk er anerkjente kultfilmer men som har store budsjetter i bakhånd. Den ene vanskeligheten noen peker på er hvordan man da skal regne ut om filmene er «store» eller «små» på. Det finnes jo flere eksempler på storbudsjettfilmer som har vært økonomiske katastrofer men fått solide tilhengere (*Fight Club*, som faktisk ble regnet som en flopp av sine produsenter 20th Century Fox), og det finnes eksempler på at småbudsjettsfilmer har gjort det økonomisk veldig bra (*Pulp Fiction* som kostet så lite å lage at den tjente inn store penger, til tross for at den var på, i sin tid, «lille» Miramax). Dessuten vil en rekke etablerte kultfilmer som *Casablanca* (Warner Bros.) (1942), *2001: En romodysse* (Columbia Pictures) (1968), *The Rocky Horror Picture Show* (20th Century Fox) (1975) og *Hairspray* (Columbia Pictures) (1988) ikke lenger kunne kvalifisere som kultfilmer dersom dette skal være det avgjørende kravet for begrepet.

Som vi så tidligere i oppgaven er Matt Hills opptatt av at uansett hvor mye som skrives om at kult har blitt et «targeted» uttrykk som brukes for å selge, så er det en undervurdering av publikum å hevde at de ikke selv klarer å sjalte ut hva som er ektefølt og hva som er programmert. Hos Hills ligger definisjonsmakten hos publikum, ikke hos akademikere, filmprodusenter eller kritikere.

For å kunne analysere *Kill Bills* produksjons- og distribusjonsbakgrunn har jeg for det første valgt å se på aspekter som går på filmens budsjett og filmens besøkstall på kino i henholdsvis USA og Norge i filmens åpningsuke. I denne sammenheng er det også relevant å ta en titt på selskapet som står bak filmen. Forskjellige filmproduksjonselskaper har forskjellige profiler,

og jeg vil derfor ta for meg produksjonsapparatet bak *Kill Bill* ved å se nærmere på selskapet Miramax Films som er hovedaktør på produsentsiden av filmen.

Den andre delen av analysen av filmens produksjons- og distribusjonsforhold handler om tilgjengelighet. De to tingene er allikevel ikke fullstendig adskilt; en film på et solid kommersielt selskap vil ha større mulighet til å få en bred distribusjon som gjør filmen tilgjengelig for et stort marked. Det er heller ikke bare økonomiske begrensninger som kan hindre en film å nå ut til et stort marked. Også sensur kan påvirke dette, særlig gjelder dette i forhold til fremstilling av eksplisitt sex eller vold i filmen.

Tredje og siste del i analysen omhandler auteurbegrepet. Eco, Jerslev og særlig Hills vektlegger rollen regissører har som auteur i forhold til kultfilmbegrepet. Om en filmregissør kan sees på som auteur vil regissøren ha større kunstnerisk legitimitet i forhold til filmens tilblivelse, regissøren er filmens skaper og har stor kontroll over det ferdige resultatet. Denne delen av analysen vil derfor ta for seg Quentin Tarantino som regissør, og i hvilken grad han kan sees på som en auteur. Siden det er *Kill Bill* som skal under lupen, vil jeg se på Tarantinos innflytelse og arbeid med denne filmen spesielt.

3.2.1 Kommersialitet

Tallene for kinobesøk i Norge er innhentet fra Film&Kino som fører denne typen besøksstatistikk for norske kinoer.⁹⁰ *Kill Bill Vol.I* hadde i sin premierehelg (eller de tre første dagene den gikk på kino) 28 979 besøkende. Den ble kun slått av den norske filmen *Mors Elling* som hadde premiere samme uka med 30 598 besøkende. *Kill Bill Vol.II* topper statistikkene på sin premierehelg med 36 031 besøkende. Ut i fra disse premieretallene kan man trekke den konklusjonen at *Kill Bill* gjorde det sterkt i premierehelgene sine. At en film trekker så mange i premierehelgen sin tyder på at filmen har hatt et publikum som har kjent til filmen på forhånd, og at den har fremstått som fristende nok til at de har gått på kino og løst ut billett så fort den har kommet på norske kinoer.

På årsbasis ligger *Kill Bill Vol.I* på en 31 plass over de mest besøkte filmene i 2003 med 125 327 besøkende. Til sammenligning toppes årslisten av *Ringenes Herre: Atter en konge* med 511 356 besøkende, fulgt av *Oppdrag Nemo* (464 774) og *Ringenes Herre: To tårn* (445 073). *Kill Bill Vol.II* havner på en 21 plass i 2004 med 162 009 besøkende, altså en del mer enn den første delen av filmen hadde i 2003. Dette kan tyde på at filmen har skaffet seg en del flere publikummere gjennom DVD-salg av den første delen, og at flere har gått for å se den andre delen på kino. På besøkstoppen dette året finner vi *Shrek 2* (615 019), *Harry Potter og fangen*

90 Ingar Johansen ved Film & Kino, e-post til forfatter.

fra *Azkaban* (592 012) og til slutt en gjenganger fra forrige år *Ringenes Herre: Atter en konge* (488 096). Fra disse årstallene for kinobesøk i Norge kan vi se at selv om *Kill Bill* filmene gjorde det godt i premierehelgene sine, så ligger ikke filmene spesielt høyt på årslistene. Dette kan tyde på at den 1) hadde et fanpublikum som så filmen den første tiden men at det langsiktige publikummet sviktet og/eller 2) at filmen ikke har hatt særlig distribusjon i Norge utover de største kinoene i landet.

Ut i fra disse tallene er *Kill Bill* helt klart en kommersiell film, men ikke en blockbuster av noe slag. Det ser også ut til at det er en typisk premierefilm, som tyder på at filmen allerede hadde en etablert fanbase før den hadde kinopremiere. Dette kan selvsagt tilskrives at den er laget av en kjent regissør som har laget filmer tidligere, og det kan tilskrives en solid markedsføring i forkant av premieren. Begge deler er vel sannsynlige, i og med at det er tilfelle både at regissøren Quentin Tarantino er en mann med et rykte, og at filmen er laget på et stort selskap med ressurser til å drive omfattende reklametiltak i forkant av filmens premiere. Dersom vi legger til grunne Matt Hills begrep om auteurisme som kjennetegn på en kultfilm så peker disse tallene i retning av at det finnes en kult rundt Tarantino som regissør.

Vi skal nå se videre på begge disse aspektene, først selskapet Miramax Films og så regissøren Quentin Tarantino.

3.2.2 Tilfeldigheter?

Dette henger klart sammen med tanken om at en kultfilm skal ha et preg av tilfeldighet ved seg. Umberto Eco vektlegger i sin artikkel tungt at en kultfilm er et resultat av tilfeldigheter, ingen kunne forutsi filmens suksess på forhånd. Han understreker også at det er dette som hindrer nyere filmer i å kunne bli kultfilmer, de er rett og slett for kalkulerte. Også Anne Jerslev bruker dette som en del av sin definisjon av kultfilm, selv om hun moderer seg noe i forhold til Eco. Matt Hills motviser i sin tekst at kulttekster ikke kan skapes, hans argument er at en kulttekst først og fremst blir funnet. Derfor er kravet om tilfeldigheter, og at filmen ikke kan være tenkt som en kultfilm fra begynnelsen av, lite relevant.

Et viktig nøkkelord som stadig dukker opp når man snakker om kultfilm er tilfeldigheter i forskjellige former. At en kultfilm blir til ved en rekke tilfeldigheter settes opp mot tanken om at hovedstrømsfilmene absolutt *ikke* er tilfeldige, de er kalkulerte produkter. For å se på hvor vidt produksjonen av *Kill Bill* var preget av tilfeldigheter eller ikke, vil jeg først se på filmens produksjonsselskap. Størrelsen på selskapet og selskapets profil kan si oss noe om sannsynligheten for, og i hvilken grad, produksjonen av *Kill Bill* var preget av tilfeldigheter eller kalkulasjon.

Regissør Quentin Tarantino sier også en hel del om aspekter ved produksjonen av filmen i «The making of» delen på DVD-versjonen av *Kill Bill* som er interessante, dette vil jeg ta for meg etter at jeg har sett på produksjonsselskapet.

Til slutt vil jeg diskutere hvor stor viktigheten og riktigheten av at tilfeldighetenes spill preger produksjonen av en kultfilm i motsetning til en hovedstrømsfilm, sett i lys av denne analysen og det vi har sett i teorikapittelet.

3.2.3 Miramax Films

Kill Bill er hovedsakelig produsert av *Miramax Films*. Filmselskapet ble opprettet av de to brødrene Weinstein i 1979, som et selskap som i hovedsak satset på mindre kjente og uavhengige filmer. Miramax Films vokste frem som en sentral aktør i det såkalte independent-film miljøet som utviklet seg i Hollywood fra 1980-tallet av og utover 1990-tallet.

På samme måten som «nye Hollywood» (den første independentbølgen som vokste frem på 70-tallet med sentrale aktører som regissørene Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma, George Lucas og Steven Spielberg) endret Hollywoodfilmen i sin tid, skjedde dette på nytt på 1990-tallet. Regissører som Steven Soderbergh, Hal Hartley, Rick Linklater, Ang Lee, Robert Rodriguez, Tod Solondz, Larry Clark, Wes Anderson, Paul Thomas Anderson og en rekke flere kom på banen med filmer som ikke var rettet mot et kjempepublikum. Også Quentin Tarantino regnes som en av de nye og viktige independentfilmregissørene på denne tiden.⁹¹

Miramax var altså sentral som produksjonsselskap for flere av disse nye 90-tallsfilmene, og hadde ansvaret for tidlige filmer som *Sex, Lies and Videotape* (1989). Utover 90-tallet gjør selskapet seg bemerket både som produksjons- og distribusjonsselskap med filmer som Pedro Almodóvars *Bind meg, elsk meg!* (1990), *The Crying Game* (1992), Tarantinos *Pulp Fiction* (1994), Peter Jacksons *Sorte engler* (1994) og den kontroversielle *Kids* (1995).

I 1993 skjer en viktig ting for Miramax Films posisjon i Hollywood, da storkonsernet *Disney* kjøper dem opp. De to brødrene Weinstein drev selskapet forholdsvis uavhengig frem til 1995. Selv om Miramax Films fortsatt hadde ganske frie tøyler under Disney, ble problemene omkring sensur en øm tå i samarbeidet mellom de to. Disney har profil som et familievennlig selskap, og gav Miramax trøbbel i det de ønsket å produsere filmer som ville

91 Peter Biskind, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film* (New York, Simon & Schuster, 2004), 21-22.

fått en såkalt *NC-17 rating*⁹² på det amerikanske markedet.⁹³ Da Miramax ønsket å gi ut den svært kontroversielle *Kids* i 1995 opprettet Miramax en egen label, *Shining Excalibur Film*, og gav ut filmen med NC-17 rating. Dette betød at man kunne se langt etter å få filmen vist på de store kinokjedene i USA og kinoer utenfor de største byene i landet. I stedet for å få 800 visningssteder fikk filmen 400.⁹⁴ Et godt eksempel på hvor store konsekvenser alderssensur får for distribusjonen av en film om den bikker over den øverste aldersgrensen.

Miramax var også produsent for Tarantinos debutfilm *Reservoir Dogs* da den kom i 1992, og har vært fast produsent for filmene han har regissert etter denne. Som også er tilfellet med de senere utgivelsene av Tarantinos filmer hos Miramax, er også Tarantinos eget produksjonsselskap *The Band Apart* delprodusent av filmen.

For å se nærmere på *Kill Bills* produksjonsforhold spesifikt; filmene ble sluppet i 2003 og 2004, da Weinsteinbrødrene fortsatt drev Miramax (dog under Disney). Filmen må derfor sies å være gitt ut på et stort og kommersielt produksjonsselskap, selv om Miramax har vært kjent for å også satse på smalere og uavhengig film. Ut i fra kriteriet om at kultfilm kategorisk ikke kan være produsert på et stort selskap så er *Kill Bill* ikke en kultfilm. Allikevel kan man se på historien til et selskap som Miramax Films, og se at det skjedde store endringer i studiostrukturen i Hollywood på 1990-tallet. De store selskapene så det lå mulig profitt i å kunne høste fra en stigende etterspørsel etter filmer som var noe «utover det vanlige», og bandt derfor til seg små selskaper.

Quentin Tarantino er svært knyttet opp til fremveksten av Miramax, og var mer eller mindre direkte medvirkende til å kommersialisere Miramax gjennom sin film *Pulp Fiction* (1994).⁹⁵ Filmen sprengte alle forventninger i forhold til hvor stor kommersiell suksess en indiefilm kunne være, og var dermed direkte medvirkende til at små selskaper som Miramax ble sexy for store konserner som Disney.⁹⁶ Verdt å nevne er det at Tarantinos nyeste film *Inglourious Basterds* (2009) skal gis ut med hjelp av The Weinstein Company i samarbeid med *Universal Pictures*. Tarantino har brutt sitt samarbeid med Miramax etter at selskapet ble en del av Buena Vista, og har valgt å følge Weinsteinene.

Det stod altså solide krefter bak *Kill Bill*, så noen overraskende suksess kan det ikke sies å

92 Ingen under 17 år tillatt på visning, heller ikke med følge av voksne

93 Biskind, *Down and Dirty pictures*, 203.

94 Biskind, *Down and Dirty pictures*, 214.

95 Chris Holmlund og Justin Wyatt, *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, (Oxfordshire: Routledge, 2005), 196.

96 Biskind, *Down and Dirty pictures*, 195.

være. Filmen er allikevel ikke helt avskåret fra det man kan kalle den mer marginale delen av Hollywood, da filmselskapets røtter ligger godt plantet i independentsk jord. Det har også blitt en trend at de fleste store selskaper har en eller annen mer uavhengig distributør under sine vinger, så som Paramount Classics, Sony Picture Classics og Fox Searchlight som slipper de mindre filmene. De store studioene ble vekket opp da uavhengige distributører som New Line Cinema (nå under Time Warner) og Miramax viste seg å være svært suksessfulle i sitt salg av independentfilmer til kinoene.⁹⁷ Og selv om de nå ikke lenger kan regnes som uavhengige, har de tatt med seg og tatt vare på det Bob Berney (president i Newsmarket Film) beskriver som en «independent sensibility».⁹⁸

Men selv om *Kill Bill* ikke var noen tilfeldig suksess, inneholder «Making of» delen av DVD-utgaven av filmen flere fortellinger om tilfeldigheter. Quentin Tarantino og skuespiller Uma Thurman forteller i et intervju at de to allerede under innspillingen av *Pulp Fiction* begynte å leke med tanken om å lage et hevndrama sammen, hvor Thurman skulle ha hovedrollen. Etter innspillingen fortsatte de med andre prosjekter på hver sin kant, men Tarantino tok opp tråden igjen da han fant notatene de hadde gjort sammen i en skuff. Uma Thurman ble så gravid, og Tarantino vurderte en stand-in en stund før han avgjorde at han ville vente til Thurman var klar for å begynne innspillingene.⁹⁹

Musikkprodusenten The RZA kjent fra rap-gruppa Wu Tang Klan møtte Quentin Tarantino gjennom arbeidet med en reklame for filmen *Iron Monkey*. Tarantino forteller i intervjuet hvordan de to fant hverandre gjennom en felles interesse for kung-fu filmer, og at han fortalte RZA at han var i gang med innspillingene til *Kill Bill*. Han spurte i midlertidig ikke direkte om RZA kunne tenke seg å være ansvarlig for musikken i filmen. Det kom bare naturlig, sier Tarantino i intervjuet. RZA ble tilslutt spurt om å være produsent, og han takket ja. RZA endte opp med å både lage egen musikk til filmen, sample lydeffekter fra gamle kung-fu filmer og ha det øvrige ansvaret for soundtracket. Tarantino forteller også hvordan han fant frem til panfløytespilleren Zamfir da musikken ble spilt på en thai-restaurant han besøkte.¹⁰⁰

Vi kan altså konkludere denne delen av analysen med at produksjons- og distribusjonsmessig står ikke *Kill Bill* i noen sterk opposisjon til hovedstrømsfilmer generelt, med det i mente at selskapet filmen er gitt ut på er en spesiell fugl i Hollywood. Allikevel har filmen produksjonsforhold som ikke dreier seg om det rent økonomiske men mer om andre

97 Bob Berney, «Independent distribution» i *The Movie Business Book*, red. Jason E. Squire (Open University Press: Berkshire, 2006), 377.

98 Berney, «Independent distribution», 376.

99 0:01:08 til 0:02:25, *Making of Kill Bill Vol.1*.

100 0:11:49 til 0:16:15, *Making of Kill Bill Vol.1*.

kuriosaer i forhold til filmens tilblivelse som gjør at den allikevel har et strøk av tilfeldighet ved seg.

Selvsagt er det vanskelig å kunne bevise sannhetsgehalten i de historiene Tarantino forteller omkring filminnspillingen og alle de små historiene rundt hvordan de forskjellige delene av filmen kom til, man blir ganske enkelt nødt til å ta ham på hans ord. Muligheten for at Tarantino i større eller mindre grad produserer mytene om seg selv kan derfor ikke sees bort ifra. Uansett er det ikke så viktig om disse historiene er sanne eller ikke, så lenge de taes som god fisk av fansen. Disse historienes funksjon er den samme om de er sanne eller ikke, noe vi skal se nærmere på når vi skal ta for oss publikumsresepsjon senere i oppgaven.

3.2.4 Tilgjengelighet

Som en opposisjon til hovedstrømsfilmen, som er vidt distribuert og har kommersiell appell, har begrenset tilgjengelighet vært et av kultfilmens kjennetegn. Det være seg på grunn av begrenset økonomi slik at man ikke har hatt råd til å gi filmen særlig distribusjon, at filmen ikke er laget på eller for det vestlige markedet og derfor ikke er videre kjent for oss, på grunn av sensur som utestenger store markedsandeler (slik vi så var tilfellet med *Kids*) eller at filmene er av så dårlig teknisk kvalitet at det bare er laget noen få kopier av den.

Sett i forhold til økonomiske forhold er *Kill Bill* absolutt en storfilm. Filmen er godt tilgjengeliggjort for publikum både ved at den ble vist på de største kommersielle kinoene over hele verden, og har vært godt distribuert på DVD. Det er altså ingen «skjult perle», og den hadde et solid budsjett (ikke minst fordi Tarantino har laget godt besøkte filmer tidligere og derfor har stor tillit hos Miramax Films).

I forhold til sensur ble aldersgrensen satt til 18 år for Vol.1 og 15 for Vol.2 her i Norge, den høyere aldersgrensen for den første delen av filmen henger naturligvis sammen med at den første delen har en mye høyere rate av eksplisitte voldsscener. I USA har både Vol.1 og 2 blitt R-rated.¹⁰¹ For å slippe unna en streng NC-17 rating ble *Kill Bill* delvis sensurert, ved at de blodigste og mest omfattende voldsscenene ble omgjort til sort/hvitt.

Dette gjelder derimot ikke for Japan, hvor filmen ble sluppet i fullfargeversjon. Det vil si at dersom man vil se en usensurert versjon av *Kill Bill* må man på det japanske DVD-markedet. Filmen er derfor vanskelig tilgjengelig på det vestlige markedet i sin usensurerte form, og denne begrensningen beror på selvsensur som en tilpasning til reglene for aldersgrenser på kino.

¹⁰¹ «R» står for Restricted. Tilsvarende 17 års aldersgrense (tillatt ned til 15 år i følge med voksen).

Filmen ble også endret i den forstand at filmen ble delt opp i to separate deler, selv om filmen var tenkt som en lang, episk filmopplevelse. Dette førte til noe buzz i fanmiljøet, hvor man var oppbrakt over å ikke få sett de to delene i ett slik den var intendert fra regissør Tarantinos side. Dessuten ble Miramax Films beskyldt for å ha gjort denne endringen for å kunne selge to billetter til en film.

Det kom også anklager da man valgte å slippe DVD-ene med de to filmene separat i første omgang, før man så begynte å selge dem i en samleversjon. Anklagene gikk igjen på at flere følte oppdelingsgrepet bar preg av ønske om størst mulig profitt på filmen ved å først kreve to kinobilletter (en for Vol.1 og en for Vol.2) i tillegg til at man kjøpte to DVD-er før det ble mulighet for å kjøpe filmene samlet.

Som Matt Hills påpeker er fanmiljøer rundt kulttekster som kultfilmer sensitive for at produktet blir for preget av kalkulerthet og kommersialisme. Kultteksten må på en eller annen måte komme i publikums eie, og når dette publikummet føler at deres produkt blir for overstyrt så reagerer de. På denne måten virker nok *Kill Bill* for styrt av produksjons-og distribusjonsleddet til at de som er mest hårsåre for denne typen markedsspekulasjon vil kalle filmen en fullverdig kultfilm. Dette utelukker allikevel ikke at filmen har sin fanskare, og en av de medvirkende grunnene til at *Kill Bill* filmene fortsatt kan fungere som kulttekster ligger hos filmens regissør Quentin Tarantino. Han er en elsket og hatet regissør, som har satt sitt ubestridelige nerdemerke på Hollywood fra sin pangdebut på 90-tallet frem til i dag.

3.2.5 Auteuren

I think Kill Bill has the same relationship with 70's grindhouse cinema that Raiders of the Lost Ark had with 1940's/late 30's movie circuit. And just the way that Steven Spielberg and George Lucas had a love for this cinema growing up and how they took the parts of it they liked the best, their favourite parts of it, and they kind of re-invented it, and they made it work- not only for a new audience but just for an audience that wasn't as familiar with it as they are. And did it the way they always wanted to do it by keeping all the aspects they like.¹⁰²

Quentin Tarantino

Regissør Quentin Tarantino trenger neppe noen grundig introduksjon for de som har interessert seg for film de siste 20 årene. Gang på gang har vi fått høre om regissøren som begynte sin karriere som ansatt i en videoutleieferretning, og hvordan han fra ungdommen av

¹⁰² 00:09:43 *Making of Kill Bill Vol.1.*

så tusen på tusen av filmer som den ekte filmgeeken han er. Og som de fleste kjenner til vokste han aldri fra denne geekinessen, men bærer fortsatt sitt svært entusiastiske forhold til all slags film svært synlig i form av sitt engasjerte og ernergetiske nærvær hver gang han blir gitt sjansen til å snakke om sine, eller andres, prosjekter.

Og ikke minst viser han det i filmene sine. De har alle mengder av referanser, ikke bare til filmer han elsker og beundrer, men også til populærkultur generelt. Ikke minst er *Kill Bill* spekket med denne typen henvisninger til fangutten Tarantinos enorme kunnskap om all verdens populærkulturelle fenomener.

I forhold til denne analysen er det interessante å se på hvor vidt Quentin Tarantino skiller seg fra en hovedstrømsregissør i kraft av at han er det man gjerne kaller en *auteur*. Nå finnes det kultfilmer som ikke er laget av en regissør som kan kalles auteur, og hovedstrømsfilmer som *er* laget av regissører som kan forsvares til å være auteur. Allikevel vil jeg som Matt Hills hevde at det er langt større tradisjon for å være spesielt opptatt av en films opphav i kultfilmsirkler, enn det er blant et hovedstrømspublikum. At det eksisterer en identifisert og tydelig skaper av filmen som er så betydelig at regissøren blir en viktig del av filmen ser man langt oftere hos en kultfilm enn en hovedstrømsfilm. Dette er med på å skille hovedstrømsfilmen som i de harskeste ordelag blir fremstilt som samlebandsprodukter uten noen egentlig kunstnerisk integritet, i forhold til en kultfilm som gjerne har mer personlige karakter.

Auteurbegrepet ble brakt inn i filmteorien gjennom en gruppe kritikere som skrev for det velkjente *Cahiers du Cinéma*. Kort sagt var det overbevisningen om at ikke all amerikansk film kun var kommersielle allmennfilm, men at det eksisterte amerikanske filmer laget av tidligere oversette filmskapere som fortjente dypere analyse, som førte til bruken av begrepet *auteur* i filmteori.¹⁰³

Bruken av begrepet henger også sammen med, som jeg gikk i gjennom i introduksjonen til oppgaven, det som skjedde da europeiske filmskapere emigrerte til U.S.A på 30- og 40-tallet. Fra å være europeiske artfilmskapere ble de til amerikanske b-filmskapere. Gjennom auteurteori ble det igjen mulig å se på disse «søppelfilmene» som legitime verk, ved at skaperen bak filmen ble tilført en egenverdi gjennom å bli sett som auteur.¹⁰⁴ Dermed ble også alle filmene til regissøren gjort om til verdige studieobjekter, selv om filmene i seg selv ble regnet som lavstatusfilmer.

¹⁰³ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, (Bloomington: Indiana University Press, 1972), 74.

¹⁰⁴ Mark Jancovich, «Cult Fictions: Cult Movies, subcultural capital and the production of cultural distinctions» i *The Cult Film Reader*, red. Ernest Mathijs og Xavier Mendik (Maidenhead: Open University Press, 2008), 158.

I de tilfellene hvor en film er laget av en auteur, er derfor denne auteuren en interessant del av filmen som tekst. Hva auteuren har tenkt med filmen blir viktig. Han eller hun sitter med nøkkelen til en større forståelse av filmen. Kunnskap om filmens skaper blir en ekstratekstuell viten.

Eksempler på andre auteur-regissører fra nyere tid er David Lynch, Tim Burton og Peter Jackson. Hva Lynch *egentlig* mener med sine filmer er gjenstand for utallige diskusjoner, Burton er eventyrenes mester med sin særegne stil som preger samtlige av hans filmer. Peter Jackson er australieren som begynte med å lage små kultfilmer som splatterne *Bad Taste* (1987) og *Braindead* (1992) til den mer artfilminspirerte *Heavenly Creatures* (1994) (med en ung Kate Winslet i en av hovedrollene) for så å lage det som definitivt må kvalifisere som en massekult; *Ringenes Herre* (delt i tre over årene 2001, 2002, 2003).

Quentin Tarantinos ypperste kjennemerker som regissør er at filmene hans er proppfulle av referanser til andre filmer og populærkulturelle artefakter. I tillegg har han noen egne kjennemerker han setter på filmene sine. Det ene er hans bruk av nærbilder av (helst nakne) føtter (som går igjen i samtlige av hans filmer og har skapt grunnlag for spekulasjoner i hvor vidt Tarantino har en fotfetisj), det andre er at han skaper egne merkevarer som han putter på reklameboards som er synlige i kulissene i filmene hans (som f. eks det fiktive tobakksmerket *Apple Cigarettes*). Som flere andre auteurs er han også glad i gjenbruk av skuespillere i filmene sine, særlig skuespillerinne Uma Thurman virker å være hans ypperste muse.

Det er allikevel som referansenes mester at Tarantino virkelig skiller seg ut fra sine regissørkollegaer og gjør ham til en auteur. Han plukker utslørt inspirasjon til filmene sine fra den filmhistoriske bakgården, både i form av generelle trekk og i form av spesifikke referanser. Dette skal vi nå se nærmere på når vi skal analysere selve filmen *Kill Bill*.

3.2.6 Innvendinger mot produksjons- og distribusjonsforhold som kriterier

Det finnes noen umiddelbare utfordringer ved å bruke produksjons- og distribusjonsforhold som endelige kriterier for hvor vidt en film er en kultfilm eller ikke. Problemet, slik jeg ser det, ligger i det at en kultfilm ikke bare blir skapt, den blir også funnet. Å legge så stor vekt på de som står *bak* en film virker for meg noe motsigende i forhold til at man neglisjerer publikums definisjonsmakt. Allikevel så sier jeg meg enig i at det er en viktig *del* av kultfilmbegrepet, i det at også produksjon og distribusjon av en film kan være interessant for et kultfilmpublikum som en del av den større teksten en kultfilm er. Vanskelige innspillingsforhold, kjempesma budsjetter (eller kjempestore for den del), utilgjengelige versjoner, sensur og spennende

regissører er selvfølgelig et pluss for en film som ønsker kultfilmstatus, i det at disse historiene kan fungere som en årsak til at filmens publikum tar til seg filmen som kultfilm.

Det er mulig at dette fungerte som et endelig definisjonskriterium tidligere, men etter at filmmarkedet endret seg har man ikke så mange fullstendig uavhengige filmproduksjonsselskaper, de fleste er underlagt de store selskapene (de seks som regnes som de største er Warner Bros., Pictures, Paramount Pictures, Walt Disney, Columbia Pictures, Universal Studios og 20th Century Fox).¹⁰⁵ Og som vi så tidligere er også flere av de vedtatte kultfilmene under vingene på store selskaper.

3.3.0 Filmen

Mathijs og Mendik trekker frem åtte eksempler på hva de mener er trekk ved en films anatomi (en films anatomi utgjøres av dens innhold, stil, format og stiltrekk)¹⁰⁶ som ofte assosieres med kultfilm. Disse er innovasjon, dårlighet, overskridelse, genre, intertekstualitet, løse ender, nostalgi og gore.¹⁰⁷ En kultfilm er gjerne tematisk eller estetisk innovativ, den er ofte vurdert som estetisk eller moralsk dårlig, den overskrider og bryter en eller flere konvensjoner for filmskapning (dette kan være både moralske og politiske konvensjoner så vel som filmtekniske tradisjoner), den tøyer og bøyer genrekonvensjoner (for eksempel ved å blande dem, overdrive dem, parodierte dem), den er intertekstuell ved å ha interne vitser for de innvidde, referere til andre kulturelle fenomener (som mote og trender) så vel som til filmmediet i seg selv, den er ofte en åpen tekst uten respekt for narrative konvensjoner, den er egnet til å vekke nostalgiske følelser i forhold til en idealisert fortid samtidig som at den gjerne foregår i fortid, fremtid eller en parallell nåtid, og ikke minst så er en film nesten garantert kultstatus om den er gory nok.

Alle de tre teoretikerne vi så på i kapittel to i denne oppgaven legger frem forslag til hva de mener må være til stede i filmen for at en film skal være en kultfilm. Umberto Eco vektlegger at en kultfilm må være en rikholdig tekst, hvor man har en helhet som kan stykkes opp i deler. Filmen må også ha et gjenkjennelsesaspekt med rammer, som har grunnlag i allmenkjente representasjoner. Anne Jerslev vektlegger i tillegg at en kultfilm gjerne har et element av digresjon over seg, det er en form for overflod i kultfilm. Dette ligner også mye på det andre

¹⁰⁵ Selena Valoure, «The Big Six - Top 6 Major Film Studios in the Movie Business» <http://ezinearticles.com/?The-Big-Six---Top-6-Major-Film-Studios-in-the-Movie-Business&id=1750590>. (Besøkt 15.08.2009).

¹⁰⁶ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 1.

¹⁰⁷ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 2–3.

elementet hun fremhever, eksess, som også peker på en overskuddsestetikk. Et annet viktig element hos Jerslev er at en kultfilm gjerne bryter med hva man normalt vil fremstille i en hovedstrømsfilm (tematisk i form av tabubelagte ting som vold og sex, formmessig ved brudd på konvensjoner som gjelder for å fortelle en koherent og motivert historie). Matt Hills bruker begrepene uendelig forskjøvet narrativ og hyperdiegese, som også sier noe bestemt om en kultteksts estetiske uttrykk. Han mener en kulttekst må kunne tilby en historie som kan pågå i det uendelige både ved at filmens interne univers er veletablert, og at den kan tilføres mening ved å peke på utenforliggende temaer som gjør teksten egnet til fordypning.

I utgangspunktet hadde jeg tenkt å gå ut i fra Mathijs og Mendiks åtte punkter når jeg nå skal analysere *Kill Bill* som filmt tekst. Men det er en utfordring med disse punktene, og det er at de overlapper hverandre i så stor grad at analysen fort blir en øvelse i gjentakelse. Særlig gjelder dette punktet de har om *overskridelse* (Transgression):

Transgression goes beyond the basic poles of good and bad... This involves ignoring 'conventions' of filmmaking, which may include stylistic, moral or political qualities, either through crudeness... or inventiveness.¹⁰⁸

Et godt poeng, men dette blir fort en oppsummering av de to foregående punktene de presenterer. Disse er *innovasjon* (Innovation):

Cult films contain an element of innovation, aesthetically or thematically.¹⁰⁹

Og *dårlighet* (Badness):

Cult films are often considered bad, aesthetically or morally.¹¹⁰

Ut i fra dette må man kunne si at punktet om overskridelse i stor grad er en kombinasjon av punktet om innovasjon og dårlighet. De to eksemplene de nevner på overskridende film, *Thundercrack* (1975) og *Eraserhead* (1977) kunne like gjerne vært nevnt under innovasjon (*Eraserhead*) og dårlighet (*Thundercrack*). I det hele tatt er overskridelsespunktet på et annet nivå enn det de andre punktene de ramser opp er. Dette punktet er mer overordnet, og går på den generelle antagelsen at kultfilm er *annerledes*.

Jeg har allikevel valgt å forholde meg til de åtte punktene, men har slått sammen noen og endt opp med fem punkter jeg synes er mest relevante å se på i forhold til *Kill Bill* som film. Som Mathijs og Mendik påpeker:

¹⁰⁸ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 2.

¹⁰⁹ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 2.

¹¹⁰ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 2.

*We do not propose that all of these elements need to be fulfilled together. But we do suggest that each of them is of high significance in what makes a film cult.*¹¹¹

De kriteriene jeg har valgt å analysere *Kill Bill* etter er:

1) **Realisme.** Dette punktet går direkte på Hollywoodfilmens normer om hvordan man skaper en følelse av sømløs virkelighet på film, og hvordan kultfilm ofte mer eller mindre intendert svikter dette kravet. Dette punktet kaller Mathijs og Mendik for dårlighet (badness).

2) **Referanser.** Henvisninger både til filmkultur og generell populærkultur som mote og musikk trekkes ofte frem som typisk ved kultfilm. De punktene Mathijs og Mendik kaller sjanger og intertekstualitet sorterer under dette.

3) **Innovasjon.** For Mathijs og Mendik innebærer dette nye bidrag som bringes inn i, og kanskje forandrer, filmkulturen som en konsekvens av at de filmene som blir kultfilmer ikke føler seg forpliktet til å følge gjeldene regler og normer i like stor grad som hovedstrømsfilmen. Dette punktet omfatter både estetisk og tematisk innovasjon.

4) **Åpenhet.** Dette gjelder særlig filmens fortelling, og i hvor stor grad den fremstår som en åpen tekst både i forhold til tid og i forhold til fortellertekniske grep. Dette punktet har også Mathijs og Mendik (*Loose ends*).

5) **Eksplisitet.** Både moralsk og estetisk eksplisitet, særlig i forhold til fremstilling av vold og sex. Dette punktet er ikke direkte kommunisert i punktene til Mathijs og Mendik, men de nevner under sitt punkt om overskridelse (Transgression) og *gore*.

De punktene jeg har utarbeidet etter en kritisk lesning av punktene til Mathijs og Mendik, Eco, Jerslev og Hills mener jeg er bedre punkter som utgangspunkt for analyse av en enkelt film fordi de er gjensidig ekskluderende slik at det blir en minst mulig repetitiv gjennomgang av filmen.

3.3.1 Realisme

Når jeg nå skal analysere *Kill Bill* i forhold til realisme, er det realisme slik man kjenner den fra den klassisk fortellende Hollywoodfilmen jeg legger til grunne. Den kalles også klassisk fortellende film, og referer til filmtradisjonen som først og fremst dominerte Hollywoodproduksjonene fra 1930- til 1960 tallet, men som hadde så stor innflytelse at den fortsatt preger hovedstrømsfilmen slik vi kjenner den i dag.¹¹²

¹¹¹ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 1.

¹¹² Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts* (London: Routledge, 2000), 64.

Som kultfilmen er heller ikke hovedstrømsfilmen noen fastlåst kategori, men man kan allikevel klare å formulere hva som av de fleste oppfattes som en hovedstrømsfilm. En hovedstrømsfilm er en populærfilm som sees av mange, skapt for et storpublikum av et etablert studio. Hva man kan kalle en «safe» film. For oss her i vesten, er denne hovedstrømsfilmen uløselig bundet opp mot den klassiske Hollywoodfilmen.

Den amerikanske filmteoretikeren David Bordwell har en formalistisk tilnærming til film, og er blant filmvitere kjent som en av de fremste teoretikerne på Hollywoodfilm. Første kapittelet i boken *Classical Hollywood Cinema* som er skrevet av ham, Staiger og Thompson, heter passende nok «*An excessively obvious cinema*». Hollywoods studiosystem har alltid vært preget av at den ser seg selv som bundet opp av regler som setter begrensninger på individuell innovasjon. Det er nemlig et ord som har satt naturlige føringer for hvordan en Hollywoodfilm ser ut, nemlig «realistisk». Både i forhold til det Aristoteliske (sann mot det sannsynlige) og det naturalistiske (sann mot historiske fakta).¹¹³ Dette mer eller mindre uttalte kravet har hatt en rekke konsekvenser for hvordan en klassisk Hollywoodfilm stilistisk ser ut, og hva slags historier den forteller på hvilken måte.

Bordwell tar utgangspunkt i de Russiske Formalistenes skille mellom *fabula* og *syuzhet* for å forklare hvordan den klassiske Hollywoodstilen fremstår som realistisk. *Fabula* refererer til historien som fortelles, hvordan hendelsene i fortellingen fremstår i spatiole, temporale og kausale sammenhenger. *Syuzhet* (eller *plot* som det omtales som i boken) refererer til alle formale og stilistiske trekk ved filmen. Dette omfatter altså også all følelse av tid, rom og kausalitet som faktisk vises i filmen for eksempel ved et flashback (tilbakeblikk), subjektiv point-of-view, kutting og kamerabevegelse.¹¹⁴ Kort sagt er *fabula*en vår mentale konstruksjon av filmen, en struktur vi danner oss på bakgrunn av utvalgte aspekter ved plottet. Plottet viser oss kanskje ikke fortellingen på en lineær måte (først A, så B, så C), men vi som tilskuere kan forklare historiens fortelling på denne måten etterpå.

Det finnes en slags kontrakt mellom Hollywoodfilmen og dens publikum for hvordan den fremstiller historiene sine på film. Kausalitet er en viktig del av denne kontrakten, publikum skal få en forklaring på hvorfor ting blir som de blir i filmen. Atter en gang må vi tilbake til Aristoteles krav om plausibilitet og sannsynlighet. Det er rett og slett sjeldent med tilfeldigheter i en Hollywoodfilm. Klart det dukker opp tilfeldigheter nå og da (av typen «gutt møter jente tilfeldig på gata»), men det må ytterligere kausal motivasjon til for at disse tilfeldighetene skal utspille seg videre i filmen (at gutten og jenta skal fortsette sitt bekjentskap utover i fortellingen).

¹¹³ David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, (London: Routledge, 2002), 3.

¹¹⁴ Bordwell, Staiger og Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*, 12.

Mange av karakterene i en klassisk Hollywoodfilm er derfor typer med veletablerte trekk, som gjør at vi kjenner dem igjen og vet hvordan de vil handle. Det de foretar seg vil være psykologisk motivert, og det vil stå klart frem hvorfor de handler som de gjør.¹¹⁵ Personens handlinger og væremåte vil være forankret i kausalitet, slik at vi som publikummere har det klart for oss hvorfor karakterene gjør som de gjør og er som de er. Det er også vanlig å bruke arketyper i klassisk Hollywoodfilm. Det vil si at man bruker allerede veletablerte karakterer (som for eksempel den onde skurken, den troskyldige ungpiken, den rampete gutten) som vi har møtt i fortellinger før og som vi derfor vet hvordan vil oppføre seg i situasjonene de møter. Dette tilsvarer det Umberto Eco kaller stereotypiske ikonografiske enheter som ble gjennomgått tidligere i denne oppgaven.

Allikevel må det også påpekes at hovedstrømsfilmen, og hovedstrømsfilmens publikum, har endret seg en del siden Hollywoods mest klassiske epoke. Dette skriver Bordwell mer om i *The way Hollywood tells it : story and style in modern movies*. På 1990-tallet nærmest eksploderte det med filmer hvor man eksperimenterte med de fortellingsteknikkene som har dominert hovedstrømsfilmen. Bordwell forklarer denne eksperimenteringen blant annet med veksten av stadig flere små, uavhengige produksjonsselskaper. For eksempel mener han at *Pulp Fiction* var en av filmene som beviste for de store selskapene at avanserte plotmanøvre kunne booste en i utgangspunktet liten film til en kommersielt suksessfull storfilm, ved å kombinere en eksperimentell form for filmfortelling med en frisk bruk av fra før av etablerte genretrekk.¹¹⁶ Dette viste også at det fantes et nytt og stort publikum bestående av svært medievannte tilskuere som gjerne ville at filmer skulle ha utfordrende fortellinger. Bordwell peker også på de nye medienes betydning for dette, da video og DVD tilgjengeliggjorde filmene på en slik måte at filmens tilskuer kunne bla frem og tilbake og studere alle narrative krumspring i ettertid.¹¹⁷

Det Hollywood som Bordwell presenterer i *The way Hollywood tells it : story and style in modern movies* er langt mer mangfoldig enn det han presenterer i *Classical Hollywood Cinema*. Det er en langt større fleksibilitet i hovedstrømsfilmen i dag, men den er allikevel begrenset, påpeker Bordwell.

*The classical system is less like the Ten Commandments and more like a restaurant menu*¹¹⁸

David Bordwell

¹¹⁵ Bordwell, Staiger og Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, 14.

¹¹⁶ David Bordwell, *The way Hollywood tells it : story and style in modern movies* (London: University of California Press, Ltd., 2006), 73.

¹¹⁷ Bordwell, *The way Hollywood tells it*, 74.

¹¹⁸ Bordwell, *The way Hollywood tells it*, 14.

Så for Bordwell finnes det fortsatt en hovedstrømsfilm, en klassisk form for Hollywood. Også etter tidlig 1960 gjelder de uskrevne klassiske normene, men de nye filmskaperne har vært nødt til å finne nye måter å bruke dem på. De har ikke avskrevet tradisjonene, men opprettholdt dem på en frisk måte.¹¹⁹

Kill Bill er helt klart en film som har en fortelling som er psykologisk motivert. Filmen har en hovedkarakter, som på bakgrunn av den urett som blir begått mot henne setter i gang en hevntokt som leder mot det endelige målet - å bli kvitt Bill. Med bakgrunn i hennes fortid og hennes situasjon virker hennes handlinger forsåvidt rasjonelle, hun er en tidligere leiemorder og har dermed både de ferdigheter og den innstillingen som (vil jeg anta) kreves for å handle som hun gjør.

Fortellingen i en klassisk fortellende film følger som regel handlingsordenen «order/disorder/order-restored».¹²⁰ På et overhengende plan følges denne normen i *Kill Bill*. Hovedpersonen har valgt seg et roligere liv med mann og barn på landet (order), helt til denne planen blir avbrutt av hennes tidligere kollegaer (disorder), og tilslutt faller alt på plass igjen i det hun får igjen sitt barn (order-restored).

Men, det er ikke i denne rekkefølgen vi får servert historien i *Kill Bill*. Tvert i mot begynner den svært dramatisk med at vi får se scenen i kirken, før filmen tvert hopper over til at The Bride ankommer huset til Vernita Green. Og ikke nok med det- vi får også vite at Vernita Green ikke er den første The Bride oppsøker på sin hevntokt, hun har nemlig allerede tatt seg av O-ren Ishii.

I tillegg til at kapitlene i filmen er stokket om, er det også hopping frem og tilbake i tid innenfor hvert kapittel. Vi blir stadig vekkt introdusert for deler av både filmens fortid, nåtid og fremtid og hovedstrømsnormen om forholdet mellom årsak og effekt er alt fra stabilt, det fremstår heller som arbitrært hvilken informasjon vi får når.

Det spesielle med *Kill Bill* er derfor at den på den ene siden forholder seg til normene for hovedstrømsfilm, men den leker seg stort med den fortellermessige strukturen som ligger til grunne for den klassisk fortellende filmen. På denne måten har den egentlig enkle historien blitt et avansert nettverk av handling. *Kill Bill* er tro mot prinsippene i hovedstrømsfilmen, men bruker dem på en uortodoks måte.

¹¹⁹ Bordwell, *The way Hollywood tells it*, 26.

¹²⁰ Hayward, *Cinema Studies*, 64.

Dette er *Kill Bill* sett i forhold til filmens *fabula*. Men hvordan er det med filmens forhold til *syuzhet*? Som vi husker er dette de formale og stilistiske trekkene ved filmen. I hovedstrømsfilmen vil disse trekkene som oftest brukes for å bygge opp under filmens *fabula*, og aldri trekke oppmerksomhet mot seg selv på bekostning av historien som filmen har satt seg fore å fortelle.

At *Kill Bill* er en bevisst stilistisk film er tydelig, og det er klart at dette er en verdifull del av filmen i seg selv. Historien som fortelles er enkel og grei, det er et klassisk hevndrama. Og med en slik rammefortelling er det selvfølgelig gode muligheter for å gi alt *rundt* historien god plass. Oppmerksomheten rettes stadig mot gjennomførte kostymer og rekvisitter, original klipping og kameravinkler og ikke minst de humoristiske dialogene som har blitt ett av Tarantinos varemerker som regissør.

Kill Bill har et godt forhold til de normene som hovedstrømsfilmen har arvet fra den klassisk fortellende Hollywoodfilmen, men har et avslappet forhold til dem. Derfor er *Kill Bill* på en måte tro mot realismekravet samtidig som at den snur enkelte av forventningene til sitt publikum på hodet. Men om *Kill Bill* på sett og vis holder seg trofast mot den klassisk fortellende filmen, forholder den seg i minst like stor grad trofast mot de filmene som *ikke* forbindes med noen hovedstrøm.

Noen ganger oppleves det som «dårlig» når en film svikter normene for en realistisk fremstilling slik vi kjenner den fra hovedstrømsfilmen. Poenget med normene for den klassisk fortellende filmen er at den skal føles naturlig, vi skal godta filmens univers. For å si det på en annen måte, dersom normene for den klassisk fortellende filmen skal være utgangspunkt for hvordan en film *bør* være, så oppleves brudd på dette som et tegn på dårlig utført filmhåndtverk. Filmen mislykkes i sitt forsøk på å skape en perfekt illusjon.

Derfor er det ikke bare brudd på fortellerkonvensjonene som kan føre til at en film føles urealistisk. Også ting som spesialeffekter, at skuespillerne ser inn i kameraet og måten dialog fremføres på kan bryte denne normen. Noen ganger gjøres dette intendert i filmen, andre ganger er det heller uintendert. Når man bruker disse bruddene intendert kan det ofte være for å skape en form for spenning hos tilskueren hvor man blir gjort klar over at «dette er film» (som f. eks i Haneke's *Funny Games*), når det blir gjort uintendert er det gjerne små budsjetter/dårlig tid/bruk av amatører som fører til bruddet (som f. eks er tilfellet i Ed Woods filmer).

Det gjøres et par ting i *Kill Bill* som bryter med vanlige normer for klassisk fortellende film, som ikke går på det rent fortellermessige. Blant annet er monologen til The Bride som åpner



The Bride holder en monolog rettet mot publikum med blikket godt festet i kameraet.

Vol.2 av filmen utført ved at hun kikker rett inn i kameraet og snakker direkte til publikum. Som Tom Gunning sier om dette: »...the recurring look at the camera by actors. This action, which is later perceived as spoiling the realistic illusion of cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience».

Et annet punkt er blodsprutestetikken som Tarantino har valgt å bruke i voldsscenene sine, en referanse fra 70-tallsfilmene han er så inspirert av (som samurai-film, kung-fu og exploitation) hvor blodet er unaturlig rødt, spruter unaturlig langt og det er unaturlig *mye* av det.

Kill Bills forhold til realisme er derfor preget både av hovedstrømsfilmens klassiske fortellerstil, samtidig som at den også har et avslappet forhold til å skulle fremstå realistisk. Hendelsene i filmen finner sted i et fantasiunivers, et fantasiunivers som i stor grad består av referanser slik vi nå skal se.

3.3.2 Referanser



Filmer som åpner med Shaw-brothers egen Cinemascope-logo og et Klingon-sitat fra Star Trek VI: The Undiscovered Country, bærer sine referanser med stolthet. Tarantino har en misjon, han vil fortelle oss at det er en hel verden av annerledes film der ute, en ressurs han ikke skjønner at ikke flere taper fra.¹²¹

Kjell Runar Jenssen



¹²¹ Kjell Runar Jenssen, «Kill Bill og den kulturelle Robin Hood», på nettsiden *Kunstkritikk*, <http://www.kunstkritikk.no/article/7038>. (Besøkt 07.05.09).

Referansene i *Kill Bill* kommer tett, noe som blant annet viser seg i referanselistene som finnes på internett. En av de grundigste listene finner man på nettsiden *The Quentin Tarantino Archives*.¹²² De har delt referansene inn i syv seksjoner; referanser til italiensk og amerikansk western¹²³, referanser til amerikansk og italiensk horror¹²⁴, referanser til amerikansk og europeisk film¹²⁵, referanser til japansk film¹²⁶, referanser til kinesisk film¹²⁷, referanser til tv-serier og anime¹²⁸ og referanser til Tarantinos egne filmer¹²⁹.

Jeg vil her ikke komme med noen uttømmende gjennomgang av *alle* referansene i *Kill Bill*. Omfanget av referanser er enormt. På *The Quentin Tarantino Archives* nevnes referanser til syv westernfilmer, seks horrorfilmer, 32 amerikanske og europeiske filmer (både fra hovedstrømmen og exploitationsjangeren), 20 japanske filmer, seks kinesiske, 12 forskjellige tv-serier og anime og seks av Tarantinos egne filmer. Men jeg vil se på forskjellige *typer* referanser som gjøres, og hva dette med referanser har med kultfilmbegrepet å gjøre.

I tillegg til alle filmreferansene er *Kill Bill* også spekket med referanser til populærkultur generelt. På nettsiden Peiratikos finnes det en artikkel, forfattet av en som bare kaller seg «Steven», som tar for seg det han kaller *remix aesthetics* i forhold til henholdsvis *Moulin Rouge* og *Kill Bill*. »... There are other films which play with similarly explicit pastiche, but few which seem to take the play so seriously take the intertextuality so far. *Reservoir Dogs* and *Pulp Fiction* may let us in on the play of pop culture reference, but *Moulin Rouge* and *Kill Bill* are nothing but pop culture reference—the worlds of the films are constructed entirely from parts of other texts.”¹³⁰

122 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide. (Besøkt 15.05.2009).

123 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide/ Westerns», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/westerns. (Besøkt 15.05.2009).

124 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide/horror», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/horror. (Besøkt 15.05.2009).

125 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide/ American and Euro mainstream and exploitation», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/_American_and_Euro_mainstream_and_exploitation. (Besøkt 15.05.2009).

126 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide/Japanese», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/Japanese. (Besøkt 15.05.2009).

127 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide/Chinese», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/Chinese. (Besøkt 15.05.2009).

128 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide/tv-anime», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/tv-anime. (Besøkt 15.05.2009).

129 The Quentin Tarantino Archives, «Kill Bill References Guide/tarantino», http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill_References_Guide/tarantino. (Besøkt 15.05.2009).

130 Steven, «Remix Aesthetic in Moulin Rouge and Kill Bill», <http://peiratikos.net/>

Mathijs og Mendik beskriver det jeg har valgt å kalle referanser både i sitt punkt om intertekstualitet og i punktet om sjanger. De skriver at intertekstualiteten i en kultfilm »... involves not only the inclusion of references to other film texts in the form of quotes or cameos but also the calling into reflection of cultural myths, historical backgrounds and archetypes... At its most subtle, intertextuality offers playful inside jokes for avid audiences.”¹³¹

Av generelle populærkulturelle referanser finner man blant annet referanser til japansk og amerikansk populærkultur i *Kill Bill*. Bandet 5,6,7,8’s¹³² er et japansk jenteband som Tarantino visstnok oppdaget da de ble spilt over høytaleranlegget i en klesbutikk i Tokyo, disse er både med på filmens soundtrack og spiller seg selv i filmen. Også en referanse hentet fra japansk populærkultur er en animesekvens.¹³³



Av amerikanske populærkulturelle fenomener som filmen refererer til, er monologen Bill har mot slutten av filmen hvor han tar utgangspunktet i amerikanske tegneseriehelter for å illustrere sitt poeng, et tydelig eksempel.¹³⁴

archives/2005/01/10/remix/. (Besøkt 21.09.2009).

¹³¹ Mathijs og Mendik, *Cult Film Reader*, 3.

¹³² 1:05:12 *Kill Bill Vol.1*.

¹³³ 0:34:13 *Kill Bill Vol.1*.

¹³⁴ 1:43:30 *Kill Bill Vol.2*.

As you know, I'm quite keen on comic books. Especially the ones about superheroes. I find the whole mythology surrounding superheroes fascinating.

Take my favorite superhero, Superman. Not a great comic book. Not particularly well-drawn. But the mythology... The mythology is not only great, it's unique.

Now, a staple of the superhero mythology is, there's the superhero and there's the alter ego. Batman is actually Bruce Wayne, Spider-Man is actually Peter Parker. When that character wakes up in the morning, he's Peter Parker. He has to put on a costume to become Spider-Man. And it is in that characteristic Superman stands alone.

Superman didn't become Superman. Superman was born Superman. When Superman wakes up in the morning, he's Superman. His alter ego is Clark Kent. His outfit with the big red «S» – that's the blanket he was wrapped in as a baby when the Kents found him. Those are his clothes. What Kent wears – the glasses, the business suit – that's the costume. That's the costume Superman wears to blend in with us.

Clark Kent is how Superman views us. And what are the characteristics of Clark Kent? He's weak... He's unsure of himself... He's a coward.

Clark Kent is Superman's critique on the whole human race.¹³⁵

Bill

Kill Bill har derfor, som vi ser av dette, flere generelle referanser både til film i forhold til filmstilistiske konvensjoner og til populærkultur generelt. Men det finnes også mer spesifikke referanser i filmen, og å finne disse referansene er en populær aktivitet. I tillegg til referanselisten på allerede nevnte The Quentin Tarantino Archives (som tilbyr den mest detaljerte oversikten) finnes det en som fokuserer på mer obskure referanser på *Everything Tarantino*¹³⁶, og avisen *The Guardian* har en artikkel som heter *Found: where Tarantino gets his ideas*.¹³⁷ Også norske Dagbladet laget en nettsak om dette, *Slik stjal Tarantino historien til Kill Bill*.¹³⁸

Blant referansene som ofte trekkes frem er øyelappen til Elle, hentet direkte fra Bo Vibenius film *Thriller- en grym film* (1974). Dette er en exploitationfilm av rape-revenge arten, hakket mer eksplisitt enn *Kill Bill*.

¹³⁵ Scott, «Bill's Superman Speech», <http://spaceninja.com/2006/06/bills-superman-speech-from-kill-bill/>.

¹³⁶ Everything Tarantino, «Obscure Kill Bill References», <http://www.everythingtarantino.com/data/2003/1015-201841.shtml>, (Besøkt 17.07.2009).

¹³⁷ Steve Rose, «Found: where Tarantino gets his ideas», *The Guardian* (6 april 2006), <http://www.guardian.co.uk/film/2004/apr/06/features.dvdreviews>. (Besøkt 17.07.2009).

¹³⁸ Trond Erling Pettersen, «Slik stjal Tarantino historien til «Kill Bill» », <http://www.dagbladet.no/magasinet/2008/05/23/535933.html>. (Besøkt 17.07.2009).



Elle i Kill Bill.



Frigga i Thriller- en grym film.

Referansehenvisingene på *The Tarantino Archives* er delt opp i seks seksjoner. Likheten mellom Elle og Frigga sorterer under *References to American and European (mainstream and exploitation)*. Svenske *Thriller- en grym film* sorterer klart inn under europeisk exploitationfilm, det er en rape-revenge exploitation med både ekstremt eksplisitt fremvisning av både sex og vold. Det er ikke bare denne exploitationfilmen som kan ha

inspirert Tarantino, også i filmen *Switchblade Sisters* (1975) som kort sagt handler om en voldelig jentegjeng, finner vi en hardkokt jente med lapp for øyet.



Patch fra Jack Hills film *Switchblade Sisters*.

Også utseendet til O-ren Ishii er en klar referanse til en annen hevnfilm med en kvinne i hovedrollen, rollefiguren Yuki i *Lady Snowblood* (1973). Denne referansen sorterer under referanser til *Japanese Movies*.



O-ren Ishii i *Kill Bill*.



Yuki i *Lady Snowblood*.

Det referers også til *Lady Snowblood* gjennom bruken av sangen *Flower of Carnage*, som Meiko Kaji (som også spiller hovedrollen Yuki) synger i filmen. *Lady Snowblood* referers til på flere punkter i *Kill Bill*, og i tillegg til den klare sammenhengen mellom karakteren O-Ren Ishii og Yuki og bruken av filmmusikken fra *Lady Snowblood* har også Tarantino lånt noen tekniske finesser. Se for eksempel kameravinkleksempellet under.



Antagonistene i *Lady Snowblood*.



Antoganistene i *Kill Bill*.

Også et par av rolleinnhaverene i filmen er levende legender i seg selv, og fungerer også som referanser. Dette gjelder David Carradine (Bill), Sonny Chiba (Hattori Hanzo), Chia Hui Liu (bedre kjent som Gordon Liu) (Johnny Mo). Alle disse spiller i mer eller mindre kjente kultserier og kultfilmer. Carradine spilte i 70-tallsserien *Kung Fu* (1972), Sonny Chiba spilte blant annet i *Street Fighter* filmene også karakteren Hattori Hanzo (1974) og Gordon Liu har blant annet hovedrollen i den klassiske kung-fu filmen *The 36 Chambers of Shaolin* (1978).

I tillegg til å ha referanser på den måten som Mathijs og Mendik omtaler som intertekstualitet, er også *Kill Bill* refererende i forhold til det punktet de kaller sjanger. Kultfilm blander gjerne sjangere, gjør narr av sjangerkonvensjonene eller overdriver dem, påpeker Mathijs og Mendik. Dette, mener de, viser at kultfilm ofte er enten premodernistisk (i at sjangernormene karnevaliseres i stedet for å ta bli tatt seriøst), eller postmodernistisk (i at den referer til normene og reflekterer dem). Videre hevder de at sjangerene som oftest blir gjenstand for denne typen referering er horror, science fiction og fantasy (på bakgrunn av de utopiske og dystopiske mulighetene som ligger i disse sjangerene) og melodramaet og musikalen (på grunn av deres overdrevne fremvisning av emosjoner hos karakterene og i situasjonene de havner i).¹³⁹

Den tidligere nevnte nettsiden *The Tarantino Archives* sin inndeling av referansene i filmen viser at mye av inspirasjonen til *Kill Bill* er hentet fra asiatisk martial-art film, med stiltrekk

¹³⁹ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 2.

man kjenner igjen fra *kung-fu*¹⁴⁰, *samurai-/ninja-/bushido*¹⁴¹- og *wuxia*¹⁴²-filmer. Martial-arts filmer er preget av å være det man kan kalle *attraksjonsfilm*. Å vise frem fantastiske kampsportscener er i stor grad ett av disse filmenes hovedmål. Tom Gunning beskriver i sitt essay *The Cinema of Attractions* hvordan attraksjonsfilm har eksistert fra begynnelsen av 1900-tallet, og var dominerende frem til 1906/1907 før fokuset på den primært fortellende filmen overtar. Men attraksjonsfilmen forsvinner ikke, den lever videre i undergrunnen som avant-garde film og det finnes fortsatt elementer av den også i den narrative filmen.¹⁴³ Attraksjonsfilmen henvender seg utover mot publikum i stedet for å bygge opp en fortellerstruktur, slik det gjøres i klassisk fortellende film, sier Gunning.¹⁴⁴ Gjennom å bruke martial-artsfilmers mest fremtredende sjangertrekk (fremvisningen av velkoreograferte og urealistiske kampscener), et klart attraksjonselement, bærer *Kill Bill* dette videre gjennom sin referering til nettopp disse filmene.



Eksempel på attraksjonsakrobatikk i *Kill Bill*.

¹⁴⁰ Hong-Kongbaserte martial-arts filmer.

¹⁴¹ Japanskbaserte martial-arts sjangere.

¹⁴² Kinesiskbasert martial-arts sjanger med eventyrpreg, hvor man gjerne sloss flyvende minst en gang i løpet av filmen.

¹⁴³ Tom Gunning, «The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde», i *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, red. Thomas Elsaesser og Adam Barker (London: British Film Institute, 1990), 57.

¹⁴⁴ Gunning, *Cinema of Attractions*, 59.

Men *Kill Bill* referer også til andre filmsjangere. Mens den første delen av filmen er tyngst preget av asiatiske influenser, er den andre delen også preget av amerikansk sørstatsestetikk slik man kjenner den fra en rekke horrorfilmer, blandet med elementer fra westernsjangeren.



Split screen, inspirasjon fra *Dressed to Kill* av Brian DePalma

Horrorreferansene i *Kill Bill* er hentet både fra den italienske *giallo* tradisjonen og den amerikanske horrorfilmen. Det er ikke så mange referanser til horror i filmen som det er til en del andre sjangere, *The Quentin Tarantino Archives* har funnet en til amerikansk horror og fem til italiensk. I Brian DePalmas *Dressed to Kill* (1980) finner man igjen både sykesøstertemaet og split-screeneffekten som benyttes i *Kill Bill*. Interessant nok er denne referansen plassert under amerikansk exploitationfilm på *TQTA*, selv om de fleste assosierer DePalmas filmer med horror og kanskje særlig thrillere (som på imdb, hvor filmen har fått tagsene Horror/Mystery/Thriller).¹⁴⁵

¹⁴⁵ IMDB, «Dressed to Kill», <http://www.imdb.com/title/tt0080661/>. (Besøkt 30.09.2009).



En ørkenscene tydelig inspirert av Sergio Leones *Ondt blod i vesten* (1968).

Som Henry Fondas rollefigur Frank i *Ondt blod i vesten* kommer The Bride gradvis inn i fokus mens hun vandrer gjennom ørkenen på vei til Bills bror Bud (spilt av Michal Madsen).



Bills bror Bud er en referanse til amerikansk trashkultur generelt, han bor i en husvogn i ørkenen, drikker hjemmebrent av syltetøyglass, tygger skrå og jobber som utkaster på strippeklubb.

Men det refereres ikke bare til andre populærkulturelle fenomener, andre filmer og andre sjangere i *Kill Bill*. Den referer også innover, til Quentin Tarantinos eget univers. Som auteur har Tarantino opparbeidet seg noen egne interne referanser. Et av de mest kjente er hans hang til å ha med noen nakne føtter i filmen sin.



Føtter, en gjenganger i Tarantinos filmer.

Tarantino har også utarbeidet et eget fiktivt sigarettmerke som også fungerer som en referanse til hans interne filmverden.



Reklame-board for Tarantinos eget fiktive sigarettmerke, Apple Cigarettes.

Som nevnt i begynnelsen, denne analysen har ikke som mål å vise alle referansene som finnes i *Kill Bill* men å vise de forskjellige typene referanser som finnes i den. Sett opp i mot Mathijs og Mendiks punkter for trekk i kultfilmens anatomi i forhold til bruken av referanser, ser vi at *Kill Bill* i stor grad er preget av intertekstualitet, og blanding av filmsjangere. På denne måten har *Kill Bill* trekk som de mener ofte assosieres med kultfilmen.

Referansene i *Kill Bill* er både generelle og spesifikke. Enkelte referanser peker tilbake på større kulturelle felt og filmsjangere, mens andre referanser er mer direkte og rett og slett tilnærmet kopier av for eksempel filmkostymer og filmvinkler. *Kill Bill* referer også tilbake til Tarantinos eget etablerte filmunivers, noe Matt Hills beskriver som et typisk trekk ved kulttekster i sitt begrep om hyperdiegese. Hyperdiegese forklarer Hills, er: «*the creation of a vast and detailed narrative space, only a fraction of which is ever directly seen or encountered within the text, but which nevertheless appears to operate according to principles of internal logic and extension.*»¹⁴⁶ Gjennom små hint og tips, som for eksempel sigarettmerket, referer *Kill Bill* til Tarantinos filmverden som en større verden hvor Tarantinos filmer finner sted. Slik sett bygges det en opplevelse av at alle Tarantinos filmer foregår i samme fiktive univers.

Kill Bill har definitivt trekk som assosieres med kultfilm gjennom sin bruk av referanser. Men samtidig har vi sett at dette også er et trekk som forbindes med postmoderne film, både igjennom begrepene om parodi og pastisje og ved at Mathijs og Mendik selv nevner dette trekket som mulig postmoderne. Som vi husker er også Umberto Eco skeptisk til denne bruken av referanser som et definitivt trekk ved kultfilm. Han mener også dette er postmoderne filmer intendert laget for et instinktivt semiotisk publikum.

3.3.3 Innovasjon

Mathijs og Mendiks punkt om innovasjon som et trekk ved kultfilmteksten, er nok fra deres side først og fremst tatt med for å omfavne og forklare hvorfor enkelte kultfilmer også er kanonisert som viktige for filmhistorien generelt i deres kraft av innovasjon både filmteknisk og filmtematisk. De nevner eksempler på filmer som de regner som kultfilmer, som også er inkorporert som viktige bidrag til filmhistorien generelt, som «shocks to the system». Filmene de nevner som eksempler på dette er *Un Chien Andalou* (1928), *Salo* (1975), *Weekend* (1967) og *I sansenes rike* (1976).¹⁴⁷ Igjen så er utvalget av eksempler noe spesielt og lite eksakt og i overkant eklektisk. *I sansenes rike* er vel mer en kultfilm i kraft av dens fremvisning av det mange regner som forkastelige moral og dens eksplisitte fremvisning av kjønnsorganer i fri utfoldelse, mer enn at den er en kunstfilm. Også *Salo* er beryktet for å være direkte sadistisk,

¹⁴⁶ Hills, *Fan Cultures*, 137.

¹⁴⁷ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 2.

om enn som en metafor og kritikk av den italienske facismen. For meg synes det som at Mathijs og Mendik sammenblander innovasjon og kontroversialitet en smule, men det er klart dette kan samfalle.

Kill Bill er neppe noe sjokk for hovedstrømsfilmen på noen måte som vil føre den inn i filmkanonen over store, viktige filmer i filmhistorien. Vi har gått igjennom alle referansene *Kill Bill* hviler på, og i lys av dette er nok mer riktig å si at filmen preges av *re-innovasjon* enn *ren innovasjon*. Det innovative i *Kill Bill* ligger i filmens evne til å skape en ny film ved å låne trekk og kombinere dem.

Sharon Willis skriver i sitt essay 'Style', *posture and idiom: Tarantino's figures of masculinity* om *Pulp Fiction* ut i fra et psykoanalytisk ståsted, om de mannlige rollefigurene i filmen. Willis beskriver *Pulp Fiction* som en film med mye referanser til gammel populærkultur, noe vi har sett at *Kill Bill* også er. Tarantinos auteurstatus har tett sammenheng med hans kultstatus, sier Willis, i det at både hans persona og hans filmer innehar en nostalgi for 1970-årene som stadig sirkulerer på TV, video og radio. Men Tarantino bedriver ikke bare en øvelse i nostalgi, det er snakk om nostalgi i annen potens; nostalgi for nostalgi.¹⁴⁸ Og det er ikke den dominante kulturen Tarantino tar tak i, han tar tak i den delen av den tidens populærkultur som er «missed», hans filmer er som en redningsaksjon sier Willis:

*To redeem a previous generation's trash may be, metaphorically, to turn it's shit into gold.*¹⁴⁹

Nostalgi nevnes også som et eget punkt hos Mathijs og Mendik. De fremhever at i tillegg til historisk korrekt nostalgi (slik den er i gjenskapelsen av historiske hendelser), er det ofte *følelsen* av nostalgi som kjennetegner flere kultfilmer. Det foregår en form for tidsreise i filmen, enten til en fortid eller en fremtid men like gjerne til en parallell nåtid. *Kill Bill* er tidshistorisk ambivalent, som vi vil se nærmere på i neste kapittel, og gjennom å re-innovere tidligere tidsepoker gjennom bruk av estetiske signifikanter gjennom ting som klærne karakterene har på seg eller bruk av musikk skapes det i filmen en slags parallell nåtid.

Den ekstremt utstrakte bruken av åpenbare referanser i film har blitt et av Tarantinos kjennemerker som regissør, allerede i hans debutfilm *Reservoir Dog* finnes det en rekke av dem.¹⁵⁰ Og i *Kill Bill* drar han denne teknikken lenger enn det har blitt gjort i film tidligere. Det finnes eksempler på filmer som også referer ekstremt mye, men det er da snakk om

¹⁴⁸ Sharon Willis, «'Style', posture and idiom: Tarantino's figures of masculinity» i *Reinventing Film Studies*, red. Christine Gledhill og Linda Williams (New York: Arnold, 2000), 284.

¹⁴⁹ Willis, «'Style', posture and idiom: Tarantino's figures of masculinity», 284.

¹⁵⁰ Beth Pinsker, «QT: King of thieves», *Wired* (utgave 13, 07 juli 2005), <http://www.wired.com/wired/archive/13.07/tarantino.html>. (Besøkt 14.08.2009).

parodier og ikke de rene referansene som Tarantino benytter seg av. Tarantinos bruk av referanser ligner det man i musikkverdenen kaller sampling, hvor man tar deler av en låt og putter den inn i et nytt materiale.

Det har vært mange diskusjoner omkring Tarantinos gjenbruk, særlig har han fått kritikk for å bedrive regelrett stjeling av andres ideer. Man er altså uenige i hva slags verdi man skal legge i hans referering. På bloggsiden Spiritus Temporis skriver en kritiker at Tarantino har blitt kritisert for å bedrive plagiat, mens andre igjen mener dette bare er referanser til regissører og filmer Tarantino liker.¹⁵¹ Altså at han bedriver homage.

Tarantino selv har uttalt at han ikke driver med homage, han sier selv at det han gjør - er å stjele.

I steal from every single movie ever made. If people don't like that, then tough tills, don't go and see it, all right? I steal from everything. Great artists steal, they don't do homages.

Tarantino i et Empire magazine interview, 1994.

Filmanmelderen Giovanni Fazio sier om *Kill Bill* i sin omtale av filmen på nettsiden The Japan Times Online, at Tarantinos referansebruk i filmen skiller seg noe fra måten han har brukt gammelt filmmateriale på tidligere. Han kritiserer filmen for å i større grad være en ren kopi enn før:

*Kill Bill doesn't nod toward the films it likes; it is the films it likes, often two or three of them at the same time.*¹⁵²

Kill Bill kan derfor sees på som innovativ på bakgrunn av sin re-innovasjon, dersom man velger å se på stjelingen fra andre filmer som en gyldig strategi og ikke bare en enkel løsning. Denne re-innovasjonen er noe Tarantino også har gjort i sine tidligere filmer, men det er i *Kill Bill* den virkelig blir tydelig - så godt som hele filmen bygger på gammelt materiale.

3.3.4 Åpenhet

Når man snakker om åpne eller lukkede tekster innenfor film, blir det igjen naturlig å trekke frem den klassisk fortellende filmen. Den klassisk fortellende filmen har en lukket fortellerstruktur, det vil si at filmen fremstår som en endelig fortelling med en klar

¹⁵¹ Spiritus-Temporis, <http://www.spiritus-temporis.com/quentin-tarantino/criticism.html>. (Besøkt 14.08.2009).

¹⁵² Giovanni Fazio, «A dull blade», *The Japan Times Online* (29 oktober 2003), <http://search.japantimes.co.jp/member/member.html?ff20031029a1.htm>. (Besøkt 27.08.2009).

begynnelse, midte og slutt. Historien er kausal i og med at den viser årsaken til hva som skjer, og effekten av årsaken er psykologisk motivert.

Selv om *Kill Bill* har en uvanlig fortellerstruktur, er historien som fortelles endelig og avsluttende. Den uroen som oppstår i og med at *The Bride* blir innhentet av sin fortid som leiemorder, avsluttes i det hun har utslettet alle sine fiender og funnet igjen datteren sin.

Men selv om historien bærer preg av å være en lukket fortelling, er det ting ved filmen som gir den preg av å være en åpen tekst. Det mest åpenbare tilfellet er at det er umulig å sette en endelig datering på når historien finner sted, slik tilfellet også er med *Pulp Fiction*. «*Pulp Fiction* is relentless in its refusal to inhabit any specific historical moment; its very collision of styles and signs undermines any effort to stabilize it historically».¹⁵³

Ved å bruke stilistiske signifikanter fra forskjellige tiår, fremstår *Kill Bill* som ambivalent i forhold til datering. Til tider ser den ut som om den pågår på 70-tallet, andre ganger igjen ser den unektelig mer ut som om den foregår nærmere vår egen tid. En direkte årsak til dette er filmens hang til referanser fra gamle filmer, og bruk av estetikk som henviser til tidligere tiår gjennom for eksempel kostymer og musikk.

Alle referansene gjør *Kill Bill* til en åpen tekst, den peker i stor grad utover seg selv som film. Teksten vil i så fall fremstå som åpen for de som gjenkjenner referansene, mer enn for de som ikke gjør det. Samtidig som at filmen peker til andre filmer, peker også referansene til Tarantinos egen verden, skapt igjennom hans tidligere filmer. Slik sett kan man se *Kill Bill* som en del av et større univers, et fantasiunivers som pågår utenfor vårt.

Matt Hills begrep om hyperdiegese er også verdt å ta med i en diskusjon omkring åpenhet i kulttekster. For å gjensitere: »...hyperdiegesis: *the creation of a vast and detailed narrative space, only a fraction of which nevertheless appears to operate according to principles of internal logic and extension*».¹⁵⁴

Denne typen sikkerhet er viktig for en potensiell kulttekst, mener Hills, fordi den fungerer som et fast fundament som fan-leseren kan leke seg med.¹⁵⁵ Ironisk nok, så blir den lukkede verdenen det som gjør teksten åpen for leseren. Men det må være en verden som oppleves som rik nok til at den kan lekes med *utover* den biten som vises i f.eks filmen, ellers så vil teksten oppleves som for endelig og lukket til at den vil fange oppmerksomheten og trigge

¹⁵³ Willis, 'Style', posture and idiom: Tarantino's figures of masculinity', 292.

¹⁵⁴ Hills, *Fan Cultures*, 137.

¹⁵⁵ Hills, *Fan Cultures*, 138.

ønsket om å bevege seg utover den tradisjonelle lesningen en streit hovedstrømsfilm som regel legger opp til. Den uendelig forskøvede historien, som Hills beskriver, bør helst foregå mot en hyperdiegetisk bakgrunn.

Løshet og uavsluttethet både i fortelling og stil nevnes også hos Mathijs og Mendik som et av trekkene ved kultfilm.¹⁵⁶ Brudd på kontinuitetsprinsippet, manglende respekt for fortellerkonvensjoner eller også sensur eller andre tilfeller som har ført til en mangelfull film (i forhold til hvordan den var ment å være) kan føre til en mer åpen tekst som egner seg som kultobjekt i og med at den gjør seg tilgjengelig for spekulasjoner. De nevner også at filmer av denne typen ofte eksisterer i directors cuts og usensurerte versjoner, noe som også hjelper på filmens kultstatus.¹⁵⁷

Kill Bills fortelling kan ikke beskrives som en spesielt åpen tekst, da filmen er både klassisk narrativ og den er psykologisk motivert, selv om rekkefølgen historien fortelles i er ukonvensjonell. Fortellingen kan oppleves som åpen underveis fordi årsak-effektforholdet ikke alltid er som vi er vant til fra hovedstrømsfilmen, men i det hele filmen er sett har vi fått svar på spørsmål som reises underveis.

Åpenheten i *Kill Bill* ligger først og fremst i den verden filmen befinner seg i, som er Tarantinos univers, et detaljert fortellerrom som de som kjenner til Tarantino som regissør vil kjenne igjen. Og ikke minst ligger åpenheten i dens referanser til andre filmer, som gjør at *Kill Bill* som tekst peker ut på et mye større materiale enn den selv egentlig er.

3.3.5 Eksplisitet

Å fremvise moralsk forkastelighet på en eksplisitt måte og uten å problematisere det har ikke blitt viet særlig plass i hovedstrømsfilmen, men er noe som flere kultfilmer er klart preget av. Årsaken til at hovedstrømsfilm holder seg unna dette er ikke så rart. I det dens mål er å være en kommersiell suksess som likes av de fleste, har ikke provokasjoner vært hovedstrømsfilmens mål. Og eksplisitt fremstilling av vold og sex kan vel virke provoserende på de fleste.

Dette punktet om eksplisitet ligger nær det Mathijs og Mendik kaller «gore». «Yukkie stuff is a sure way to grant a cult status», hevder de. Selv om ordet gore nok får de fleste til å tenke spesifikt på grisete og gørrete horroreffekter, har Mathijs og Mendik både fremvisning av eksplisitt vold og «presentasjon av ubehagelig materiale» med under dette punktet.

¹⁵⁶ Mathijs og Mendik, *Cult Film Reader*, 3.

¹⁵⁷ Mathijs og Mendik, *Cult Film Reader*, 3.

La oss begynne med sex-delen. En av de sjangerene som trekker dette absolutt lengst (uten at vi beveger oss over i rent x-rated materiale) er exploitationfilmene, og da spesielt de som kalles rape-revenge filmer. Dette er filmer hvor hovedpersonen blir voldtatt, og siden hevner seg på sine overgripere. To av filmene som har blitt nevnt som referansepunkter for *Kill Bill*, *Thriller - en grym film* og *I Spit on Your Grave* er filmer i denne kategorien. Disse filmene har begge særdeles eksplisitte voldtektssekvenser, og de har begge - muligens rettmessig - blitt kritisert for å spekulere i bruken av kvinners tragedie som forlystelse. De to filmene har faktisk litt forskjellig rykte på seg, i *Thriller* er det brukt hardpornoklipp (av typen kjønnsorgan i bevegelse) for å fremstille voldtektssekvensen, mens *I Spit on Your Grave* er det skuespillerene som noe mer «subtelt» viser ekstremt ubehagelige men allikevel mer distanserte og useksualiserte (i mangel av et bedre ord...) voldtekter.

Kill Bill er, i hvert fall i forhold til rape-revenge filmene, fint lite eksplisitt i forhold til sex. Et voldtektstema er med, da det kommer frem at sykepleieren Buck har solgt de komatøse kvinnene på sykehuset som prostituerte mot sin viten og vilje. Så tematisk er det tilstede, men det vises ikke eksplisitt. Hentydningene er i hvert fall klare, selv om behandlingen av problematikken ikke er særlig nyansert.

Volden derimot, er det man trygt kan kalle eksplisitt (selv om den, som vi har sett, er delvis sensurert). Allikevel er den stilisert, slik vi kjenner det fra blant annet de asiatiske filmene og westernfilmene det er hentet referanser fra.



O-Ren Ishii med et avkappet hode.

Det som er klart er at *Kill Bills* stiliserte voldsscener skiller seg fra de typene voldsframstillinger man ser i hovedstrømsfilmen. Selv om en standard actionfilm kan være voldelig, er det som regel lite blod, og mye av det voldelige blir fremstilt off-screen (kanskje for å holde aldersgrensene nede). Derfor skiller den eksplisitte volden seg fra denne. I *Kill Bill* er ikke volden skjult, men fremhevet og overdrevet. Det nærmer seg det parodiske i all sin urealistiskhet.

Samtidig som at volden i *Kill Bill* er svært synlig, er den nærmest karikert. Normen om realisme slik den kjennes fra hovedstrømsfilmen, brytes altså igjen. Fremstillingen ligner den fra ymse filmer fra 70- og 80-tallet med eksplisitte voldsscener, hvor blant annet begrensede budsjetter medførte at simulert blodsytelse og legemsbeskadigelse som regel ganske tydelig fremstod som fake. Det er klart at *Kill Bill* tydelig slekter på denne typen filmer med «dårlige» effekter (det vil si dårlige i den betydning at de ikke klarer å se realistiske ut).

Eksplisitet står også i et forhold til moral, et tema Mathijs og Mendik tar opp under sitt punkt om badness. Det synes som at når volden blir så tydelig, blir den også vanskeligere å svelge. Et annet punkt man kan diskutere her er deres punkt om overskridelse (transgression), som blant annet tar for seg at kultfilmen ofte er ambivalent i forhold til å vise hva som er riktig og hva som er galt. For selv om *The Bride* gjør ting i filmen de fleste av oss antageligvis ikke engang ville vurdert, blir det i filmen ikke stilt noen moralske spørsmål i forhold til om det hun gjør. Selvsagt kan man selv som publikummer felle moralske dommer over det hun gjør, men filmen viser oss ikke på noen måte tydelig om valget om hevn er riktig eller galt. At filmen ber oss sympatisere med The Bride, bidrar selvsagt til at volden i stor grad rettferdiggjøres og fremstilles som rettferdig og riktig.

3.3.6 Filmen som definisjonskriterium

Som vi har sett, står *Kill Bill* i en litt spesiell situasjon når det kommer til å definere den som kultfilm ut i fra kvaliteter ved selve filmen. Dette fordi den i stor grad er en *gjentakelse* av tidligere kultfilmer, både fra Europa, Asia og U.S.A. Hvilken verdi denne gjentakelsen har kommer an på øyet som ser. Det kan tolkes som rent tyveri, eller en måte å vise respekt og løfte frem for mange en glemt og oversett bit av filmhistorien.

Men, sett bort i fra dette verdispørsmålet, er det klar at *Kill Bill* som film er noe *annerledes*. Den legger opp til en dypere lesning av materialet og er med sine eksesser en takknemlig kulttekst. På enkelte punkter bryter den med den hegemoniske klassisk fortellende hovedstrømsfilmen og den er svært siteringsvennlig i all sin overflod.

Spørsmålet er om den er ekstrem og interessant nok til at publikum plukker den opp. En kultfilm er som nevnt ikke kun skapt men først og fremst funnet.

4.0 Å se

Vi har til nå sett på og analysert to av de tre delene av kultfilmbegrepet denne oppgaven tar for seg; produksjons- og distribusjonsforholdene og filmen i seg selv. Gjennom denne analysen har vi sett at filmen *Kill Bill* på enkelte områder har de kjennetegn som regnes som typiske for en kultfilm, mens den på andre områder klart har mest til felles med hovedstrømsfilmen.

Det er særlig i forhold til produksjons- og distribusjonsforhold at *Kill Bill* har mer til felles med hovedstrømsfilm enn kultfilm. Samtidig så vi at argumentet om at en kultfilm først og fremst kjennetegnes av små budsjetter og smal distribusjon er diskuterbart som indise for hva som er kultfilm og ikke. I tillegg har regissøren Quentin Tarantino kvaliteter ved seg som gjør ham til en auteur, også dersom man regner ham som en hovedstrømsregissør.

Gjennom analysen av *Kill Bill* som filmtekst så vi at det også her er elementer ved filmen som gjør den til en potensiell kultfilm, samtidig som at den ikke oppfyller alle kjennetegn som Mathijs og Mendik, Eco, Jerslev og Hills har fremsatt som kjennetegn. Dessuten fungerer flere av de trekkene vi fant også som trekk for det som kalles *postmoderne* film.

Filmen er en rikholdig tekst, med flere forhold som åpner for en bred lesning. Rikholdigheten er både generell og spesiell. Filmen krever ikke stor kunnskap for å oppfatte innholdet, samtidig som at den er spesiell nok til at den også er interessant for de som kan mye om film og populærkultur.

Det er vanskelig å si noe endelig om *Kill Bill* som kultfilm ut i fra analyser med utgangspunkt i de to første delene av modellen som ble presentert i begynnelsen av kapittel tre. Derfor skal vi nå se på den siste delen av modellen, som tar for seg publikumsbiten av kultfilmbegrepet. Som jeg har satt inn i modellen, preges lesningen av en film som kulttekst av et aktivt og deltagende forhold til materialet filmen fremsetter. Rett og slett en klar respons på filmen som går ut over det å bare *se* filmen.

Jeg vil begynne analysen av hvordan, og om, *Kill Bill* trigger en slik type respons ved å se nærmere på begrepet eksess, og det jeg har valgt å kalle *problemet med det intenderte*. Jeg vil også se på et punkt som omhandler autentisitet. Til slutt vil jeg vil bruke internett som ressurs for å spore opp mer konkrete eksempler på om det eksisterer noen aktivitet der som tilsier at *Kill Bill* har fått oppmerksomhet fra publikum som skiller seg fra den oppmerksomheten en ordinær hovedstrømsfilm får.

4.1.0 Eksess

*A film with excess...has a good shot at becoming a cult movie because excess leads to attention.*¹⁵⁸

David Peary

Rent spontant kan man si at ordet eksess brukes om det som sees som overskudd i en film. En teoretiker som har omtalt kultfilm og eksess tidligere er den amerikanske filmviteren Danny Peary, som på 1980-tallet gav ut tre bøker med alfabetiske oversikter over filmer han mente fortjente kultfilmstatus. Peary mente flere filmer fortjente å få denne betegnelsen enn det som var tilfellet, og ønsket derfor å utvide den kultfilmiske kanon ut i fra estetiske definisjoner. Det er verdt å nevne at da Peary skrev på 80-tallet var det ikke slik at filmskapere *ønsket* å lage en kultfilm i like stor grad som vi ser det i dag. Dette skiller Pearys verk fra min oppgave, da jeg også må forholde meg til at det nå lages en rekke *intenderte* kultfilmer. Pearys bøker er også først og fremst oppsalgsverk over filmtitler, og behandler ikke kultfilm som begrep i særlig grad.

En kultfilm leses på en annen måte enn en hovedstrømsfilm. En hovedstrømsfilm leses overfladisk, og filmen oppsøkes i liten eller ingen grad av sitt publikum i ettertid. Dette skiller seg fra hvordan et kultfilmpublikum vil oppføre seg, hvor man ser for seg en mye mer aktiv leserholdning hvor selve filmen kun er en liten del av teksten samtidig som at omstendigheter rundt teksten også blir en viktig del av filmopplevelsen. Det ekstratekstuelle- eller det eksessive som jeg har valgt å kalle det i denne oppgaven- er en forutsetning for at denne lesningen skal kunne finne sted.

Det å beherske filmens ekstratekstuelle materiale skiller filmens kultpublikum fra et ordinært publikum. For et publikum som ikke er med på den aktive lesningen eksess legger opp til, vil denne eksessen fremstå først og fremst som meningsløs overflate. For kultpublikummet vil den i høyeste grad være ytterst nødvendig for å forstå og nyte filmen til fulle. Beherskelsen av eksessen skiller de uinvidde fra de invidde. Å beherske eksess krever en bestemt innstilling fra den som ser, som filmviter Dag Asbjørnsen sier. Man må være villig til å være med på den leken filmens eksess legger opp til.

I sin hovedoppgave «Dypt og grunnleggende overfladisk» diskuterer Asbjørnsen den postmoderne filmens estetikk. Han går her grundig inn på hvordan den postmoderne eksess fordrer en spesiell tilskuerposisjon. Hos Asbjørnsen er dette en tilskuerposisjon først og fremst kjennetegnet av ironi, et publikum med en distansert holdning til det som

¹⁵⁸ Synthia Lucia og Richard Porton, red., «Cult Cinema: A Critical Symposium», *Cineaste* Vol. XXXIV No.1, 47.

skjer på skjermen. Han mener den postmoderne tilskueren inntar to roller samtidig; den ene er distansert og den andre er nær. «Mens hans naive jeg blir sendt inn i fiksjonen og underlagt dens opplevelsesstrukturer, kan det sofistikerte jeg stå og se på og manipulere opplevelsen».¹⁵⁹

Han mener det postmoderne publikum skjønner at den postmoderne filmen legger opp til et spill, med ironien som første spilleregul. Han påpeker at det også er mulig å innta andre posisjoner som tilskuer til den postmoderne filmen. For det første den fullstendig naive tilskueren som ikke ser filmens invitasjon til spill, for det andre den forknytte kritiker som tror filmen kun dreier seg om å gjøre narr av klisjeene.¹⁶⁰

Den postmoderne filmpublikummen hos Asbjørnsen og kultfilmpublikummen har noe til felles- de opplever lesningen av overflateestetikken/eksessen som en essensiell del av filmopplevelsen. Siden det er kontrakten mellom den klassiske Hollywoodfilmen og oss, det «vestlige publikum», som utgjør normalen på filmfronten, vil det si at det er de tingene som ikke støtter opp under denne avtalen som utgjør det som kalles eksess. Det er det vi oppfatter som avvik i en film, det som gjør en film til noe mer/annet enn en vanlig film. Eksess blir de stilgrepene som gjør seg bemerket som ekstratekstuelle hos et publikum. For noen kan dette virke forstyrrende på den måten at den kan trekke oppmerksomheten vekk fra filmens egentlige budskap, den forstyrrer den lesningen vi er vant til å se. For andre kan den være en berikende del av filmen som på en meningsfylt måte gir fortellingen flere bunner enn den ville ha uten.

*Presumably the only way excess can fail to affect meaning is if the viewer does not notice it; this is a matter of training and background*¹⁶¹

Kristin Thompson

Thompson vektlegger i sin tekst om eksess i film at det krever et trenet blikk for å kunne gjenkjenne eksess *som eksess* i en film. Dersom eksessen ikke gjenkjennes som nettopp dette, har den spilt fallitt. Dette utsagnet er interessant i forhold til selve den aktiviteten det er å se en kultfilm. En kultfilmpublikum settes (eventuelt setter seg selv) gjerne opp mot den gjengse filmpublikum ved å skille mellom det man kan kalle dyp lesning av filmens

¹⁵⁹ Dag Asbjørnsen, *Dypt og grunnleggende overfladisk: om den postmoderne filmens estetikk*, (Oslo: Spartacus Forlag, 1999), 96.

¹⁶⁰ Asbjørnsen, *Dypt og grunnleggende overfladisk*, 98.

¹⁶¹ Kristin Thompson, «The concept of cinematic excess» i *Film Theory and criticism: introductory readings*, red. Leo Braudy og Marshall Coen. (New York: Oxford University Press, 1999), 489.

overflateestetikk, og kun en overflatisk lesning av den. Både Dag Asbjørnsen og Anne Jerslev, begge nevnt tidligere i denne oppgaven, tar tak i denne dikotomien.

Som Asbjørnsen setter Jerslev dette i sammenheng med diskusjonen om det postmoderne. Anne Jerslev snakker om det hun kaller en posttradisjonell resepsjonskultur, hvor det hun beskriver som et «slentrende blikk» eksisterer side om side med «et gjennomborende blikk»¹⁶² på samme måte som Asbjørnsen beskriver hvordan film kan fordre forskjellige leserposisjoner i «*Dypt og grunnleggende overfladisk*».¹⁶³

At man hos et kultfilmpublikum både kan finne dypere mening i eksessen og foreta det man kan kalle en mer leken form for lesning hvor man er med på spillet som filmen legger opp til kan kobles opp mot en høy-/lavkultur dikotomi, som i hvert fall delvis kan forklare hvorfor man finner både kunstfilmer og lavproduksjonsfilmer blant kultfilmene. Kunstfilmer som gjerne bevisst bruker eksessive virkemidler for å bryte det tradisjonelle fortellersystemet i film er både det samme som, og radikalt forskjellig fra, den måten lavproduksjonsfilmene har eksess på. Der kunstfilmen med intensjonene i behold bevisst benytter seg av en eksessiv estetikk, er det gjerne tilfældigheter som fører til at lavproduksjonsfilmene ikke makter å opprettholde virkelighetsillusjonen vi ellers kjenner godt fra hovedstrømsfilmen. Allikevel tilbyr de den samme annerledesheten fra hovedstrømsfilmen i det at de er eksessive.

Hvordan et filmpublikum faktisk *ser* er ikke historisk uavhengig. For å gå tilbake til filmteoretikeren Tom Gunning og hans *Cinema of Attractions*, han har her også skrevet om hvordan man oppfattet filmpublikummet i filmens barndom, og hvordan denne oppfatningen fremdeles preger enkeltes oppfatning av et dedikert filmpublikum. Gunnings begrep om «cinema of attractions» referer til de tidligste filmene, som først og fremst var en voyeristisk og eksibisjonistisk film, ikke et fortellermedium.¹⁶⁴

Å anta at dagens filmpublikum lar seg forbløffe og forføre på samme måten av filmmediet slik man gjorde da mediet var nytt, er å fullstendig overse filmens historiske kontekst, påpeker Gunning. Men han mener også at det er viktig å ha to tanker i hodet på en gang; det er fortsatt slik at filmen bærer med seg noe av den samme typen attraksjonsverdi som den en gang hadde. Engasjerende spektakkel er fortsatt en viktig bestanddel av en film, en eksess som tiltrekker seg publikums oppmerksomhet på en annen måte enn en klassisk fortellende film gjør det.¹⁶⁵

¹⁶² Jerslev, *Kultfilm & Filmkultur*, 149.

¹⁶³ Asbjørnsen, *Dypt og grunnleggende overfladisk*, 98.

¹⁶⁴ Jinsoo An. «The Killer: cult film and transcultural (mis)reading» i *The Cult Film Reader*, red. Ernest Mathijs og Xavier Mendik (Maidenhead: Open University Press, 2008), 323.

¹⁶⁵ Gunning, «The Cinema of Attractions», 57.

På samme måte som film har forandret seg, har også filmpublikummet forandret seg. En større del av dagens filmpublikum har stor kunnskap om film, ikke minst på grunn av tekniske nyvinninger som har gjort det enklere å få se akkurat den filmen du vil se, på akkurat den måten du vil se den, akkurat når du vil se den. Dagens publikum har i større grad en dobbel tilgang til både høy- og lavkultur, påpeker Jeffrey Sconce i «*Trashing the academy: Taste, excess and an emerging politics of cinematic style*».¹⁶⁶ Sconce skriver først og fremst om det akademiske publikum, og hvordan deres lesning av lavkulturfilmer er preget av en sofistisert form for lesning som for et hovedstrømspublikum vil virke fremmedgjørende.¹⁶⁷

Hvordan man leser eksess er altså avhengig av hvilken bakgrunn man har, mener Sconce. Dette er det samme som Kristin Thompson påpeker i sin artikkel om eksess i *Ivan den grusomme* (1944). *Kunnen* er essensielt for å kunne lese eksess. Dette er en annen måte å se eksess på enn den Tom Gunning beskriver, for Gunning er eksess en form for attraksjon, som ikke nødvendigvis må tillegges noen filmpolitisk funksjon for å kunne gi en egenartet seeropplevelse. Det samme sier til en viss grad Asbjørnsen, men han understreker at man må klare å engasjere seg i leken for at eksessen skal få et positivt fortegn.

Eksess i en film legger altså opp til en annerledes form for lesning, men det er diskusjoner om hva slags annerledeslesning det er snakk om. På den ene siden har man filmakademikeren som kan mye om film og gleder seg over eksessive filmer fordi de strider mot etablerte konvensjoner. På den andre siden har man den ufaglærte publikummer, som jeg vil hevde også gleder seg over eksess fordi den gjerne representerer et kjærkomment alternativ til hovedstrømsfilmen. En filmtilskuer som lar seg fenge av en films filmatiske eksess, om det er på grunn av at man gjenkjenner eksessen som en opposisjonell holding eller fordi eksessen vekker en interesse på en måte som gir en mulighet og lyst til å fordype seg eller fortape seg i den. Begge kjennetegner den dypere formen for lesning som foregår hos et kultfilmpublikum. Så lenge man er engasjert og utøver typiske kultiske aktiviteter i forhold til det man ser, har eksessen fungert som en inngangsdør til et kultforhold.

Man skal heller ikke glemme den kultfilmfansen som kan enormt mye om akkurat sitt kultobjekt. Dette er en ikke-akademisk form for viten, men er en svært viktig viten for kultister for å kunne skille mellom seg selv som gruppe og det de selv gjerne merker som uekte fans. Det er også viktig for å kunne skille sitt kultobjekt for andre lignende kultobjekter. John

¹⁶⁶ Jeffrey Sconce. «'Trashing' the academy: Taste excess and an emerging politics of cinematic style» i *The Cult Film Reader*, red. Ernest Mathijs og Xavier Mendik (Maidenhead: Open University Press, 2008), 110.

¹⁶⁷ Sconce, «'Trashing' the academy», 111.

Fiske er en teoretiker som har engasjert seg mye i å beskrive hvordan fanmiljøer på en rigid måte opprettholder sine miljøer og verner om sine objekter gjennom å inneha stor kunnskap på sine egne, respektive felt.¹⁶⁸

Å se som en kultfilmpublikummer forutsetter derfor i første omgang et engasjement, som så etablerer et ønske om mer kunnskap og derfor fungerer som et mer langvarig forhold mellom filmen og dens publikum. Og det er eksess som er det grunnlaget som gjør engasjementet mulig. At man har kunnskap om film generelt eller spesielt før man ser filmen, er i og for seg ikke en forutsetning for at en filmpublikummer skal få et kultisk forhold til sin(e) film(er). Men det er en forutsetning at det trigger et ønske hos sitt publikum å opparbeide seg en eller annen form for kunnskap i ettertid.

På samme tid er det naturlig at om man *har* interesse eller kunnskap på forhånd, er sjansen større for at man klarer å engasjere seg i en eksessiv film. Som tidligere nevnt kan eksess i film også fungere som en ren forstyrrelse, og det er vel rimelig å tro at det er større sjanse for at dette skjer dersom man ikke har en eller annen form for forståelse for eksessen. Det er også rimelig å anta at et større antall publikum i dag, særlig sett i forhold til det filmpublikummet som eksisterte før hjemmefilmens inntreden, har stor kunnskap om film.

Det er tilsynelatende en motsetning i at det finnes både art-filmer og trash-filmer blant kultfilmene. Den ene filmen er bevisst sin posisjon som motsats til hovedstrømmen, mens den andre er en motsats mer som en følge av mer eller mindre tilfeldige hendelser (som å måtte forholde seg til et særdeles lavt budsjett). Denne dikotomien speiler seg i debatten om den akademiske dyptlesningen av film versus den ikke-akademiske.

Denne diskusjonen gjør seg også gjeldende i et annet stort tema i forhold til kultfilmen som begrep, nemlig det intenderte versus det uintenderte. Her er autenticitet et viktig stikkord, og igjen spiller synet på filmpublikummet en viktig rolle.

4.1.1 Intendert vs. uintendert

Det er først og fremst i forhold til intensjonskravene at *Kill Bill* svikter kultfilmbegrepet. Den er en hovedstrømsfilm i det at den er produsert på et stort filmselskap, og den er ikke belemt med imperfeksjonisme som ikke er tilsiktet. Derfor faller *Kill Bill* mellom to stoler, og blir det man har begynt å kalle en *mainstreamkult* eller *hovedstrømskult*. Dette begrepet er for mange en uforståelig størrelse, da hovedstrømmen og kultfilmen er tenkt å stå i klar

¹⁶⁸ John Fiske, «The cultural economy of fandom» i *The Cult Film Reader*, red. Ernest Mathijs og Xavier Mendik (Maidenhead: Open University Press, 2008), 449.

opposisjon til hverandre. Det synes allikevel at dette ikke lenger i like stor grad er tilfelle, særlig i forhold til tanken om kultfilm som et smalt felt i motsetning til hovedstrømmen som en kommersiell affære.

Som vi så i det første kapittelet hvor jeg gikk igjennom kultfilmbegrepets historiske utvikling, nådde man på 80-tallet det punktet hvor kultfilm ble en selvbevisst kategori. Dette har gitt opphav til en diskusjon omkring kultfilm som intendert kult. Kan man lenger snakke om at det er publikum som avgjør om en film blir kultfilm eller ikke når filmen bevisst er laget, og kanskje til og med markedsført, som en kultfilm?

At en film er en intendert kultfilm vil si at noen bevisst har forsøkt å imitere de tekstlige kvalitetene en kultfilm regnes for å ha. Diskusjonen omkring dette har fått fornyet aktualitet, i det den postmoderne filmen kom på banen på begynnelsen av 90-tallet. *Pastisje* og *parodi* er to ord som gjerne dukker opp i disse diskusjonene, gjerne for å beskrive det samme fenomenet. Men der det ene ordet helst brukes helst i en litt nedsettende tone, regnes det andre oftere som et æresbegrep. Pastisje brukes for å omtale filmer som stjeler fra sine forgjengere på en tom måte, det vil si at kopieringen ikke tilføres ytterligere innhold utover at det er en kopi. Om kopieringen bærer preg av hyllest, kalles denne formen for pastisje for homage. Parodi benyttes når man snakker om kopiering av andre films innhold, men at det også legges en refleksjon eller meningsreferanse inn i kopieringen.

Som vi kort har sett på tidligere også, så er kritikken igjen lignende det skillet man har satt mellom pastisje og parodi. Oxford Dictionary setter følgende skille mellom de to uttrykkene:

pastiche
/pasteesh/

noun an artistic work in a style that imitates that of another work, artist, or period.

DERIVATIVES pasticheur /pastishör/ *noun*.

— *ORIGIN* Italian *pasticcio*, from Latin *pasta* 'paste'.¹⁶⁹

parody

noun (pl. *parodies*) 1 an amusingly exaggerated imitation of the style of a writer, artist, or genre. 2 a feeble imitation.

verb (*parodies, parodied*) produce a parody of.

DERIVATIVES parodic *adjective* parodist *noun*.

— *ORIGIN* Greek *paroidia* 'burlesque poem or song'.¹⁷⁰

¹⁶⁹ AskOxford.com, oppslagsord «Pastiche», http://www.askoxford.com/concise_oed/pastiche?view=uk.

¹⁷⁰ AskOxford.com, oppslagsord «Parody», http://www.askoxford.com/concise_oed/

Begrepet om eksess er derfor både en definerende del av kultfilm som tekst, men det er også en besværlig definisjonsdel i det at den innehar komplikasjonen omkring det intenderte. Eksess er eksess enten den er tilsiktet eller ikke, men denne tilsiktetheten motstrider en annen definisjonsdel av kultfilm som går på kravet om tilfeldighet.

Det er i denne sammenheng viktig å huske på, som vi så i vår gjennomgang av Matt Hills tidligere i oppgaven, at et populærkulturelt publikum selv avslører produkter som tydelig merkes «kult» fra produsentenes side. Kanskje er preprogrammert kult et mindre problem for kultfilmbegrepet enn noen teoretikere som har skrevet om nyere kultfilm har hevdet?

4.1.2 Å gjenkjenne autentisitet

Mark Jancovich skriver i sin artikkel *Cult Fictions. Cult movies, subcultural capital and the production of cultural distinctions* (2002) om det han definerer som to måter å tilnærme seg kultfilmbegrepet på: en formalistisk tilnærming som vektlegger kulthet i teksten i form av stil og estetisk sensibilitet og en sosiologisk tilnærming som vektlegger resepsjon og kultfilmpublikummet.¹⁷¹ Som jeg nevnte i innledningen til denne oppgaven mener jeg at disse to tilnærmingene ikke nødvendigvis står i noe fast motsetningsforhold til hverandre hvor den ene er mer riktig enn den andre, tvert i mot vil jeg hevde at de to synene utfyller hverandre. Min oppfatning er at filmen som tekst (som den formalistiske tilnærmingen tar for seg) og filmens publikum og dette publikums bruk av teksten (som den sosiologiske tilnærmingen konsentrerer seg om) begge står seg som viktige når man skal definere kultfilm som et begrep.

Jancovich beskriver i sin artikkel (som er inspirert av sosiologen Pierre Bourdieus arbeid) de to synene som to motsetninger, og setter seg selv som representant for den sosiologiske tilnærmingen mens tidligere nevnte Jeff Sconce får stå som representant for den formalistiske. Selv om jeg er uenig i Jancovichs sterke dikotomering av de to synene, tar artikkelen grundig for seg viktigheten av publikums definisjonsrolle i forhold til hva som er en kultfilm og ikke, uavhengig av om dette publikummet er et skolert eller ei. Det er derfor det han skriver om kultfilmfansen og deres forhold til autentisitet jeg har valgt å fokusere på.

Jancovich skriver i sin artikkel at den hovedstrømmen som kultfilmtilhengerene ser seg selv i opposisjon i mot, er en like vagt definert gruppe som det de selv er. Og det er ikke bare mot hovedstrømspublikummet det kjempes om distinksjoner, også mellom kultgrupper selv er det stadige forhandlinger om hva som er autentisk, altså ekte, og ikke. Å avskrive andre fans som inautentiske er en vanlig aktivitet i fankulturer, i tillegg til det at en kultfilmpublikummer ser

parody?view=uk.

¹⁷¹ Jancovich, *Cult Fictions*, 149.

seg selv som interessant og annerledes i forhold til et hovedstrømspublikum.¹⁷²

Å gjenkjenne det som er viktig, å lese teksten på riktig måte, og å ha kunnskap nok til å vite hva som er genuint ekte og ikke er en viktig del av den fanaktiviteten som pågår rundt en kultfilm. Kultfilmentusiaster ser seg selv som overlegne et hovedstrømspublikum i å lese teksten «riktig», de forstår noe den gjengse konsument ikke forstår ved teksten.

Det virker naturlig å se dette i sammenheng med beherskelsen av eksess som vi så på tidligere, og for denne oppgaven er det spesielt interessant å se det i sammenheng med det filmpublikummet vi har i dag.

Hvis kult altså også er en receptionsform, vil jeg påstå, at elementer af kultkulturen i dag er blevet mere alment udbredt, ikke i The Rocky Horror Picture Shows teatraliske manifestationsform, men som en uhøjtidelig, ikke-empatisk og i en vis forstand suveræn omgang med medieprodukterne.¹⁷³

Anne Jerslev

Det hersker enighet mellom teoretikerene om at filmpublikummet i dag er et publikum som preges av stor mediekunnskap. Vi ser mye film, tilgjengeligheten er stor. Som vi så i vår gjennomgang av Matt Hills tidligere i oppgaven, avslører et populærkulturelt publikum gjerne produkter som tydelig merkes «kult» fra produsentenes side. Preprogrammert kult er nok et mindre «problem» for kultfilmbegrepet enn det i første omgang kan synes som.

Ved at den suverene omgang med filmtekster som før var forebeholdt et mindre antall filmentusiaster i dag har smittet over til hovedstrømmen, finnes det også flere filmer som bevisst bruker de grepene som åpner for det man kaller en annerledes lesning. I det kompetansenivået til det generelle publikum har blitt hevet, er det vel ikke unaturlig at også filmene vi vil se er mer utfordrende. Det er realistisk å tenke at man kan tillate seg en økning i referanser, parodier og pastisjer i en film, og samtidig anta at mange vil kjenne til disse i større eller mindre grad.

Følgene for *Kill Bill* blir derfor at dens publikum, selv om dette publikummet skulle være et hovedstrømspublikum, har kunnskap nok til å gjøre filmen til sin egen og omgås den som tekst på samme måte som man beskriver at et mer tradisjonelt kultfilmpublikum omgås sine filmer. *Kill Bill* legger med sine eksesser opp til den typen resepsjon.

¹⁷² Jancovich, *Cult Fictions*, 155.

¹⁷³ Jerslev, *Kultfilm & filmkultur*, 140.

4.1.3 Respons!



Et eksempel på fan-art basert på figuren Gogo Yubari fra *Kill Bill*.

Det kanskje viktigste punktet i modellen min er konseptet om *respons*. Et kultfilmpublikum vil kunne respondere både på elementer som angår produksjon- og distribusjon, og selve filmen. Nettopp derfor er det så essensielt for en kultfilm å ha overskuddsmateriale av ett eller annet slag. Det er dette som gjør teksten egnet som kultobjekt.

Når man snakker om respons på *Kill Bill* kommer vi ikke unna den norske filmen *Kill Buljo* (2007). Den er rett og slett en *Kill Bill*-parodi, laget på lavbudsjett av kompisene Tommy Wirkola og Stig Frode Henriksen. Filmen har også referanser til andre filmer, men *Kill Bill* har definitivt vært hovedinspirasjon, slik dette bildet viser.



In Kautokeino no one can hear you scream. Stillbilde fra Kill Bill.

Et takknemlig sted å kikke etter fanrespons i disse dager, er på internett.

Supposedly «mainstream» films can become cultified by the «unfolding consumption» of online fans who anticipate a release, follow production rumors and news, attend screenings, download material, and then debate meanings, await DVD versions, and so on.¹⁷⁴

Matt Hills

Når vi ser på nettaktivitet i forhold til *Kill Bill* så er *fan art* et tydelig tegn på et levende fanmiljø. Nettsiden deviantART har flere eksempler, hvor fans har laget sine egne kunstverk inspirert av filmen.¹⁷⁵ Bildene er personlige fortolkninger av materialet, og vitner om et tett forhold til filmen som kulttekst. *Kill Bill* har også en egen side hos fanpop¹⁷⁶ og har forum på

¹⁷⁴ David Church et al., «Cult Film: A Critical Symposium (Web Edition)», » *Cineaste*, Vol. XXXIV (No. 1 2008), <http://www.cineaste.com/articles/cult-film-a-critical-symposium>. (Besøkt 22.07.2009).

¹⁷⁵ deviantART, «Kill Bill fanclub», <http://killbillfanclub.deviantart.com/>. (Besøkt 04.09.2009).

¹⁷⁶ Fanpop!, «Kill Bill», <http://www.fanpop.com/spots/kill-bill>. (Besøkt 04.09.2009).

mer generelt Tarantinorettede sider som Everything Tarantino¹⁷⁷ og The Quentin Tarantino Archives¹⁷⁸.

En viktig ting å notere er likevel dette; aktiviteten rundt filmen er tydelig på sitt mest intensive frem til 2006, siden har det dabbet av. Den andre delen av *Kill Bill* hadde premiere i 2004, så vi snakker altså om to år med helt tydelig fanaktivitet. Helt til Tarantino på et Mexikansk fjernsynsshow fremla at han har planer om å lage en oppfølger til *Kill Bill* filmene. Dette blir likevel tatt med en klype salt av de fleste, da Tarantino er kjent for å plante ut rykter om oppfølgere til alle sine filmer.

Det finnes også eksempler på at *Kill Bill* kostymer har slått igjennom, særlig er det den gule dressen til The Bride og skolejenteuniformen til Gogo Yubari representert. Dette viser at også kostymene i filmen er av en såpass ikonisk kvalitet at man kan kle seg ut som en av disse rollefigurene på fest, og flere vil med en gang forstå hva som er utgangspunktet for inspirasjonen.

Eksempler på fan-art fra deviantART:



¹⁷⁷ Everything Tarantino, http://www.everythingtarantino.com/kill_bill/. (Besøkt 23.08.2009).

¹⁷⁸ The Quentin Tarantino Archives, http://www.tarantino.info/wiki/index.php/Kill_Bill. (Besøkt 23.08.2009).

Mathijs og Mendik har seks punkter om konsumpsjon av kultfilm. Generelt er den annerledes enn den man finner hos hovedstrømsfilm, den kjennetegnes av «continuous, intense participation and persistence».¹⁷⁹ De seks punktene de nevner er aktiv feiring (active celebration), samhold og fellesskap (communion and community), livlighet (liveness), engasjement (commitment), rebelskhet (rebellion) og alternativ kanonisering (alternative canonization).

Noen av disse punktene sier ganske enkelt at en kultfilm er avhengig av en respons, mens andre peker på hvordan denne responsen arter seg. Rebelskheten går på at et kultfilmpublikum ser seg selv som klare outsiders. Mathijs og Mendik peker på to former for denne typen rebelske publikummere; cinephiles og buffs. Cinephiles kjennetegnes av at de ofte oppfattes som pretensiøse eksperter på sitt felt, mens buffs er de cinephiles motsatser som elsker *alt* som har med film å gjøre. *Kill Bill* pekes ut som en film som har fått respons fra det Mathijs og Mendik kaller «smart audiences», et publikum som kombinerer stor faktisk og teoretisk kunnskap om film med en informert forståelse av narrativ og stilistisk sofistikerthet.¹⁸⁰

Punktet om engasjement tar opp diskusjonen omkring varigheten av en kult. Kultfilmer har fans, men det finnes de som synes at engasjementet til en kultfan bør være dypere og mer varig enn det en vanlig fan utviser.¹⁸¹ Dette blir igjen et vurderingsspørsmål. Er *Kill Bill* fansene engasjerte nok til at de kan regnes som kultister?

Med livlighet mener Mathijs og Mendik publikumsaktiviteter som skjer under for eksempel filmvisninger, hvor fans møtes «live». Om disse møtene preges av f. eks utholdenhet i form av at de vises sent eller at visningene er svært lange, er dette et pluss for filmens kultiskhet. *Kill Bill* kunne i teorien vært en slik type film, den ble som tidligere nevnt delt opp i to. Hadde den vært en lang visning ville filmen skilt seg ytterligere fra hovedstrømmen.

Alternativ kanonisering er det siste steget i kultfilmkonsumpsjonen, hvor det lages en alternativ filmkanon som gjerne settes opp mot mer offisielle kanoner. Kanoniseringen av kultfilm er preget av en form for listemani. Nesten alle nettsider tilegnet kultfilm inneholder en eller annen form for egen liste over de «beste» kultfilmene. Disse listene er ofte preget av å være uavhengige av kritikeres vurderinger, men er basert på medlemmer og/eller brukere av nettsiden listen er koblet opp mot.

¹⁷⁹ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 4.

¹⁸⁰ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 5.

¹⁸¹ Mathijs og Mendik, *The Cult Film Reader*, 4.

Som nevnt tidligere er inntrykket av responsen rundt *Kill Bill* at den var preget av en kortvarig men intens fanaktivitet på internett. Også på nettsidene dedikert til Quentin Tarantino, som The Quentin Tarantino Archives, har de nyere filmene hans tatt over fansens oppmerksomhet (*Death Proof* (2007) og *Inglourious Basterds* (2009)). Da Quentin Tarantino annonserte en tredje *Kill Bill* film ble dette avfeid på denne nettsiden som rene rykter.¹⁸²

Det ser derfor ut til at *Kill Bill* på nåværende tidspunkt ikke har den typen aktiv deltagelse som Mathijs og Mendik setter som et kjennetegn på en kultfilm. Allikevel kan man si at filmen *hadde* en del av denne typen respons både i forkant, under og delvis etter at den siste delen av filmen ble sluppet i 2004.

Det synes viktig å ta hensyn til at nyere former for media, og bruken av den, kan ha bidratt til at fanresponsen man ser har endret seg. At den gjør flere filmer gjenstand for en intens men mer flyktig dyrkning er ikke usannsynlig. Dette vil, i tillegg til de utfordringene vi har sett på tidligere i oppgaven med endrede produksjons- og distribusjonsforhold i filmbransjen og postmoderne estetikk påvirkning på selve filmteksten, føre til at også definisjonskriteriene på et aktivt kultfilmpublikum kan og bør diskuteres.

En som gjør dette er Henry Jenkins. Han har skrevet bøker om deltagende fanmiljøer tidligere, blant annet i boken *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* (1992), I boken *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006) skriver Jenkins om hvordan nye medier også har betydning for hvordan fanmiljøer manifesterer seg. Boka fokuserer på forholdet mellom tre konsepter; mediakonvergens (media convergence), deltagende kultur (participatory culture) og kollektiv intelligens (collective intelligence).¹⁸³ Konvergens, altså forflytningen av innhold fra en mediatype til en annen, er i stor grad avhengig av konsumentens aktive deltagelse sier Jenkins. Han mener mediakonvergens *ikke* først og fremst bør forstås som en teknologisk prosess, men at konvergens er drevet av et kulturelt skifte da konsumentene blir oppfordret til å søke ny informasjon og lage sammenhenger mellom forskjellige media.¹⁸⁴

Poenget til Jenkins er at media etterligner grasrotdrevne fansamfunn for å tilpasse seg en tid preget av mediakonvergens og kollektiv intelligens.¹⁸⁵ Å tilrettelegge for konsumentene slik

¹⁸² The Quentin Tarantino Archives, «About those Kill Bill Volume 3 stories this week», The Quentin Tarantino Archives, <http://www.tarantino.info/2009/10/01/about-those-kill-bill-volume-3-stories-this-week/>. (Besøkt 01.10.2009).

¹⁸³ Henry Jenkins, *Convergence Culture, Where Old and New Media Collide*. (New York University press: New York), 2006, 2.

¹⁸⁴ Jenkins, *Convergence Culture*, 3.

¹⁸⁵ Jenkins, *Convergence Culture*, 22.

at de kan respondere på materialet gjennom kreativ omgang med sitt objekt, har blitt viktig også for de som lager objektet. Jenkins tar utgangspunkt i det han kaller grasrotkreativitet for å forklare hvorfor dette har blitt så viktig. Tidligere måtte ikke kulturindustrien tenke så mye på de responsaktivitetene som skjedde, siden disse stort sett var i småskala. «Home movies never threatened Hollywood, as long as they remained in the home». Men gjennom nye medier har muligheten for å arkivere, kommentere, sitere og resirkulere mediainnhold blitt mye enklere. Og som Jenkins påpeker «To create is much more fun and meaningful if you can share what you create with others, and the Web... provides an infrastructure for sharing the things average Americans make in their rec rooms.»¹⁸⁶

Vi har sett at en del fans har laget fan-art i form av egne tegninger basert på serien, men i tillegg til dette og i lys av Jenkins teorier om hvordan også andre og mer avanserte former for respons har blitt mulige å dele gjennom nye medier er det også interessant å se på nettstedet YouTube som gjør det mulig å laste opp og dele videoklipp. Om man søker opp *Kill Bill fan movies* her, ser man at det er publisert flere fanvideoer basert på *Kill Bill*. Noen av dem er basert på klipp fra filmen som er satt sammen til musikkvideoer med musikk hentet fra andre steder enn filmen (som for eksempel brukeren NiaiMitch har gjort).¹⁸⁷ Andre kombinerer klipp fra animeserier og bruker musikk fra *Kill Bill* som lydspor (som theTrueI4I4 som har satt sammen klipp fra manga-og animeserien Naturo med musikk fra *Kill Bill*, blant annet *Bang Bang* fremført av Nancy Sinatra).¹⁸⁸ Et av de ypperste eksemplene på konvergens er en video som er en tribute *både* til *Kill Bill* og filmen *Sin City* (2005) (anuragchoubey har satt klipp fra *Sin City* sammen med musikk fra *Kill Bill*).¹⁸⁹

Gjennom å undersøke fanresponsen på filmen *Kill Bill* slik den kommer til uttrykk gjennom internettbaserte kanaler kan vi derfor fastslå at filmen har opplevd respons fra publikum som går utover det de fleste filmer opplever. Samtidig viser Henry Jenkins til at denne typen aktivitet har blitt enklere gjennom nyere medier. Dette kan ha før til at flere nyere filmer opplever denne responsen, enn det som ville vært tilfelle dersom terskelen for det å lage og dele fanmateriale var høyere.

¹⁸⁶ Jenkins, *Convergence Culture*, 136.

¹⁸⁷ NiaiMitch, «Kill Bill - Kate Bush - The Wedding List», *YouTube*, http://www.youtube.com/watch?v=ObRw_MuD1yw. (Besøkt 10.09.2009).

¹⁸⁸ theTRUEI4I4, «NARUTO-kill bill, BANG BANG», *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=YOq2lyXV5Kc>. (Besøkt 10.09.2009).

¹⁸⁹ Anuragchoubey, «Sin city tribute fanvideo-kill bill- battle without honor or humanity», *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=P-V3v14-6Ao>. (Besøkt 10.09.2009).

Det virker sannsynlig at også dette definisjonskriteriet, i tillegg til endringer i de aspektene vi har sett på tidligere (som produksjon- og distribusjon og estetiske trekk ved selve filmen), har endret seg. Endringen heller også her imot at det som tidligere var et forholdsvis særegent trekk som egnet seg til å sile kultfilm fra annen film, ikke lenger har helt samme betydning. Terskelen for å gi en film den typen intens fanrespons den må ha for å være en kultfilm har blitt lavere, noe som kan føre til at *flere* filmer enn tidligere kan vurderes som kultfilm.

Dilemmaet blir derfor: skal også denne nyere filmen innlemmes i begrepet om kultfilm, eller skal man henvise disse til en egen kategori? Hva skal i så fall skille denne kategorien fra det etablerte, men allerede eklektiske, kultfilmbegrepet?

5.0 Kultfilm til begjær og besvær

Gjennom arbeidet med denne oppgaven har jeg sett på definisjoner av kultfilmbegrepet generelt og pekt på de utfordringene disse definisjonene møter i dagens filmkultur.

Det første spørsmålet jeg stilte var: Hvordan har kultfilm blitt definert av tidligere teoretikere? Som vi så gjennom presentasjonen av modellen i kapittel tre finnes det tre hovedpunkter som definisjonene av kultfilm springer ut fra. Den ene er filmens produksjons- og distribusjonsforhold, det andre er kvaliteter ved selve filmen, og det tredje er filmens publikum. Avhengig av hvilke av disse punktene teoretikerne velger å fokusere på, og hvilken grad av definisjonsverdi de gir dem, blir definisjonene deres forskjellige.

For å begynne å trekke noen tråder. Det er tydelig at kultfilmer har visse estetiske trekk som legger opp til en bestemt tilskuertilstand. Begrepet kultfilm er eklektisk, men å hevde at det ikke finnes noen felles momenter ved dem er å overse det innlysende. De er filmer mennesker får et spesielt forhold til- og dette forholdet forutsetter en rikhet i materialet, det jeg i denne oppgaven har valgt å betegne som eksess.

Det er allikevel ikke slik at alle filmer med eksess blir kultfilmer. Dette faktum hviler på det at kultfilm først og fremst er et begrep som eies av filmens publikum. Som vi har sett er det i liten grad slik at et filmpublikum av i dag er ukritiske konsumenter som kjøper et hvert salgsargument. Autentisitet er viktig for mange, og at ting blir hypet mot markedet kan like gjerne slå ut negativt som positivt.

At et kultobjekt gjerne skal være funnet av sitt publikum er viktig for at en film skal kunne kalle seg en kultfilm. Dette er et krav som filmer som er hovedstrøms i den forstand at de sikter seg inn på store markeder, får vanskeligheter med å oppfylle. Samtidig er det viktig å huske på at som kultfilmen er heller ikke hovedstrømsfilmen en statisk størrelse som lett lar seg definere. Som vi har sett i denne oppgaven har de tekstuelle trekkene som tidligere var assosiert med smalere film blitt trukket inn i hovedstrømsfilmen, noe som Eco og Jerslev omtaler som postmoderne film. Antageligvis henger dette sammen med at mange filmpublikummere av i dag har et større referansenett, og det er enklere å få til den gjenkjennelsen som er viktig for at en slik tekst skal kunne fungere. Altså at man kan få publikum med på den leken som filmen legger opp til. Som Dag Asbjørnsen påpeker er også den postmoderne filmen preget av eksess, som legger opp til publikums lek med materiale. Vi har nok, som Umberto Eco fryktet, blitt det han kaller instinktive semiotikere.

Det denne oppgaven viser er at kultfilmbegrepet i stor grad har vært, og er, preget av å være et distinksjonsbegrep. De som omtaler en film som kultfilm bruker dette som en hedersbetegnelse for en film de mener innehar visse kvaliteter og verdier, og når noen andre bruker begrepet om filmer som motstrider disse definisjonene blir det bråk. Selv om, og kanskje nettopp fordi, det på flere måter er et subjektivt begrep.

Kravene som stilles for å kunne kalle en film en kultfilm er innfløkte, og dersom man ser nærmere på det blir de i sin mest dogmatiske form enkelte ganger både karikerte og elitistiske. Å si at en film ikke kan være en kultfilm for noen fordi man selv ikke liker den, undergraver begrepets verdi. For kultfilm har en verdi som bruksbegrep, i det man bruker det for å beskrive en film som genererer en bestemt form for publikumsaktivitet.

Kultfilm har hatt en økende interesse både i media og i akademia fra og med 80-tallet og frem til i dag, og at det fortsatt er debatt viser at begrepet fanger en del av det som er interessant i filmkulturen også i dag. Et besværlig begrep så visst, men kanskje er det nettopp dette som er grunnlaget for kultfilmens fortsatte eksistens.

Jeg har i denne oppgaven pekt på forskjellige utfordringer som må vurderes når man skal snakke om kultfilm i forhold til nåtidens filmkultur. Disse utfordringene vedrører alle de tre delene jeg fremviste i modellen. I forhold til produksjon- og distribusjon må det tas hensyn til to ting. Det ene har med produksjonsmodus å gjøre, nemlig at skillet mellom storproduksjoner og småproduksjoner har blitt mer utvisket, spesielt i U.S.A. Dette gjør det vanskeligere å avgjøre hvilke filmer man skal regne som små og uavhengige og hvilke som skal regnes som store hovedstrømsfilmer. Det andre forholdet har med distribusjon å gjøre. Det finnes rett og slett færre barrierer for filmer å nå vidt ut i dag. Å promotere og skape blest rundt filmer kan enkelt og billig gjøres på nettet, og salg av film på DVD har blitt en global business.

I forhold til filmen som tekst er utfordringen direkte lenket opp til den postmoderne filmen, og definisjonene av denne. Disse definisjonene ligger nære de definisjonene man tidligere har benyttet for å beskrive en del kultfilmer og det er sannsynlig at hovedstrømmen har tatt opp i seg en del av disse elementene. De har blitt normalisert. Produksjonsmodusen har blitt en stil. Kultfilm kan og bør sees både som en film med en spesiell produksjonsmodus, en type innhold og utseende, som genererer eller kan generere en bestemt tilskuerholdning.

Eksess har rett og slett blitt et besværlig punkt når det kommer til definisjon av kultfilm. Ved at den postmoderne filmen med sine eksessive estetiske trekk har blitt normalisert, har det også blitt vanskeligere å snakke om kultfilm som spesiell nettopp fordi den deler så

mange trekk med den postmoderne filmen. Jeg vil derfor postulere at det er en utfordring for alle som skriver om kultfilm i dag, å posisjonere kultfilm som begrep i forhold til den postmoderne filmen.

Til sist har man utfordringen i å se og anerkjenne en ny type fankultur. Også her har DVD-en som mediabærer betydning, det har blitt enklere å putte ekstramateriale inn, noe som ofte er av stor interesse for et kultfilmpublikum. Et annet samlepunkt for kreative fans er internett. Dette gir en mulighet til å dele sitt engasjement rundt en film, og utveksle erfaringer og kunnskap på en mye mer umiddelbar måte. Der man tidligere måtte på arrangerte treff, kopiere VHS-er til hverandre og lage fanziner for å dele sin film kan man nå dele ting raskt og spontant.

Det er rimelig å anta at dette også har medført at man får flyktigere, kultfilmlignende aktiviteter rundt filmer fordi det ikke lenger er nødvendig med et langtidsengasjement for å oppnå et deltagende og produktivt fanmiljø rundt en film. Dette mener jeg det bør tas hensyn til når man snakker om nyere kultfilmer.

En ting jeg ikke har fått diskutert i denne oppgaven er diskusjonen omkring kultfilm og dens tilbøyelighet til å assosiere seg med det som kalles en maskulin smak.

...why are cult films usually associated with male tastes (Withnail and I and Fight Club are cult movies, so why not Titanic or Dirty Dancing)?¹⁹⁰

I.Q Hunter

Forskning som er gjort på dette feltet baserer seg på en antagelse om at hovedstrømskultur settes i sammenheng med en feminin smak. Og da kultfilmen ser seg selv som i opposisjon til denne, blir kultfilmen forsøkt gjort til et maskulint domene.¹⁹¹ Jeg har under arbeidet med oppgaven merket meg at det akademiske feltet omkring kultfilm i stor grad er preget av mannlige forskere. Å si at dette er symptomatisk for en maskulin kultfilmkultur er en for bombastisk konklusjon å trekke på slutten av en masteroppgave. Men det er verdt å merke seg problemstillingen, for det er klart at det kan gi forskningen ett visst bias. Et hederlig unntak som jeg vil nevne her, og som jeg også har brukt i denne oppgaven, er Gunnar Sæbøs artikkel om Titanic som kultfilm, hvor valget av film (bevisst eller ubevisst) trekker inn det mange vil kalle en typisk «damefilm» inn i diskusjonen om kultfilm. Det vil være svært synd hvis

¹⁹⁰ David Church, Matt Hills, I. Q. Hunter et.al «Cult Film: A Critical Synopsium (Web edition)» i *Cineaste*. <http://www.cineaste.com/articles/cult-film-a-critical-symposium>. (Besøkt 28.10.2009).

¹⁹¹ Jacinda Read, «The cult of masculinity» i *Defining Cult Movies: The cultural politics of oppositional taste*.

filmer som har et typisk kvinnelig publikum automatisk diskvalifiserer som kultfilm fordi mannlige akademikere ikke velger disse filmene til vurdering.

Med alle disse utfordringene i mente- er nå Kill Bill en kultfilm eller ikke?

5.1.0 *Kill Bill* en kultfilm?

Hvor vidt Kill Bill er en kultfilm eller ikke, har jeg personlig forandret mening om flere ganger i løpet av arbeidet med oppgaven. Ved å se på funnene i denne oppgaven, så er Kill Bill ikke en kultfilm dersom man legger de tradisjonelle definisjonene på kultfilm til grunne for vurderingen. Allikevel vil jeg klart strekke meg så langt som at filmen er en potensiell kultfilm, ut i fra visse trekk som et klart tilsnitt av auteurisme (som vi har sett finnes det en egen kult rundt Quentin Tarantino som regissør), et rikholdig tekstmateriale og synlig fanaktivitet.

Kulten rundt Kill Bill som film strekker seg foreløpig til å være en umiddelbar men (til kultdyrkning å være) kortvarig hyllest og respons. Om dette bør holde til å kalle den en kultfilm, når man tar hensyn til de endrede forholdene for fanmiljøer som finnes, mener jeg det er for tidlig å si noe om. Filmen vil allikevel neppe nå noen kanonisering som kultfilm i akademiske miljøer før det eventuelt vil vise seg at Kill Bill opplever en ny bølge med dedikert fanaktivitet.

Kill Bill er i tillegg en av disse filmene som det er vanskelig å plassere i henholdsvis kategorien postmoderne film eller kultfilm. Med endringene i filmkulturen har begrepet om kultfilm blitt ufrivillig utvidet, da flere av dens kjennetegn gjennom innkoorporeringen av elementer via den postmoderne filmen blitt trukket inn i hovedstrømsfilmen. Spørsmålet blir derfor hvordan man klart skal skille den postmoderne filmen fra kultfilmen, om all postmoderne film er kultfilm eller om ingen postmoderne film er kultfilm. Her vil det være naturlig å anta at løsningen er: det å kun se på tekstlige kvaliteter som definisjonskriterium for kultfilm alene, er enda mindre aktuelt i forhold til å definere kultfilm nå enn det tidligere har vært. Man må i tillegg se på responsen fra publikum.

Responsen fra publikum på Kill Bill var preget av stor aktivitet fra og med buzzet omkring produksjonen begynte i innspillingsperioden, frem til 2006. Noe som da vil si at aktiviteten holdt seg godt i omkring to år etter at filmen hadde premiere. Jeg vil mene at dette er en lengre periode med oppmerksomhet enn det den jevne hovedstrømsfilmen opplever.

Om det er viktig å fastholde rigide definisjonskriterier for hva som er en kultfilm for ikke å strekke begrepet, vil jeg si at Kill Bill klart ikke er noen kultfilm. For å spekulere litt, vil jeg

nok også tro at enkelte kultfilmentusiaster vil bli fornærmet om «deres» smale kultfilm fra 1970 skal havne i samme kategori som Kill Bill. Flere vil nok finne den for lite nyskapende og for lite eksentrisk og provokativ. Men, dersom det viktigste er å holde begrepet vitalt, tror jeg det er bra å diskutere filmer som Kill Bill og andre nyere filmer opp mot begrepet. Dette for å hekte begrepet opp mot mer generelle utviklinger innen film og fanmiljø.

For å ha et begrep som kan brukes om kultfilm både tidligere og nå, er det slik jeg ser det avgjørende å ta de forhåndsregler som følger av en ny filmkultur. For denne oppgavens del innebærer det å identifisere hvilke deler av definisjonen som skal ha mest verdi, og se hvordan disse delene fungerer sammen.

Vil man se Titanic, The Matrix, Ringenes Herre eller Kill Bill som minneverdige kultfilmer om fem, ti, tjue år? Vil det fortsatt være aktiv feiring av disse filmene som alternativer til hovedstrømsfilmen? Dette kan foreløpig ingen vite, men det er viktig at man diskuterer også disse som kultfilmer. Om de faktisk vil bli virkelig langvarige kultfilmer som beholder sin posisjon må tiden vise. Hver tid- sin kultfilm.

Kildehenvisninger

- An, Jinsoo. «The Killer: cult film and transcultural (mis)reading.» I *The Cult Film Reader*, red. av Ernest Mathijs og Xavier Mendik, 321-327. Maidenhead: Open University Press, 2008.
- Asbjørnsen, Dag. *Dypt og grunnleggende overfladisk: om den postmoderne filmens estetikk*. Oslo: Spartacus Forlag, 1999.
- AskOxford.com, Oxford Dictionary. <http://www.askoxford.com/?view=uk>.
- Berney, Bob. «Independent distribution.» I *The Movie Business Book*, red. av Jason E. Squire, 375-383. Open University Press: Berkshire, 2006.
- Biskind, Peter. *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*. New York: Simon & Schuster, 2004.
- Bokmålsordboka. <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>.
- Bordwell, David. *The way Hollywood tells it : story and style in modern movies*. London: University of California Press Ltd., 2006.
- Bordwell, David og Kristin Thompson. *Film History: An Introduction*. 2. utg. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 2002.
- Cultographies. <http://www.cultographies.com/>.
- Church, David, Matt Hills, I. Q. Hunter, Chuck Kleinhans, Mikel J. Koven, Ernest Mathijs, Jonathan Rosenbaum, Jeffrey Andrew Weinstock. «Cult Film: A Critical Symposium (Web Edition).» *Cineaste*, Vol. XXXIV (No. 1 2008). <http://www.cineaste.com/articles/cult-film-a-critical-symposium>.
- deviantART. <http://deviantart.com>.
- Dowling, Stephen. «When a cult film's not a cult film». BBC News Online. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/3152596.stm>.
- Eco, Umberto. «Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage.» I *Faith in Fakes: essays*, 197-211. London: Secker & Warburg, 1986.
- Everything Tarantino. <http://www.everythingtarantino.com/>.
- Fanpop!. <http://www.fanpop.com/>.
- Fazio, Giovanni. «A dull blade.» I *The Japan Times Online*. <http://search.japantimes.co.jp/member/member.html?ff20031029a1.htm>.
- Fiske, John. «The cultural economy of fandom» i *The Cult Film Reader*, red. av Ernest Mathijs og Xavier Mendik, 445-455. Maidenhead: Open University Press, 2008.
- Opprinnelig trykt i *Adoring Audiences: Fan Culture and Popular Media*, redigert av Lisa A. Lewis (London: Routledge, 1992): 30-49.

- Gunning, Tom. «The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde». I *Early Cinema: Space-Frame-Narrative* red. av Thomas Elsaesser og Adam Barker, 56-62. London: British Film Institute, 1990.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. London: Routledge, 2004.
- Holmlund, Chris og Justin Wyatt. *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*. Oxfordshire: Routledge, 2005.
- Internet Movie Data Base (IMBD). <http://imdb.com>.
- Jancovich, Mark. «Cult Fictions: Cult Movies, subcultural capital and the production of cultural distinctions.» I *The Cult Film Reader*, red. av Ernest Mathijs og Xavier Mendik, 149-162. Maidenhead: Open University Press, 2008. Opprinnelig trykt i *Cultural Studies* (vol.16, utgave 2, 2002) 306-322.
- Jancovich, Mark, Reboll, Antonio Lázaro Reboll, Stringer, Julia og Willis, Andy, red. *Defining Cult Movies: The cultural politics of oppositional taste*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture, Where Old and New Media Collide*. New York University press: New York, 2006.
- Jenssen, Kjell Runar. «Kill Bill og den kulturelle Robin Hood». <http://www.kunstkritikk.no/article/7038>.
- Jerslev, Anne. *Kultfilm & Filmkultur*. København: Amanda, 1993.
- Kracauer, Siegfried. «Cult of distraction: On Berlin's picture palaces.» I *The Cult Film Reader*, red. av Ernest Mathijs og Xavier Mendik, 381-385. Maidenhead: Open University Press, 2008. Opprinnelig trykt på tysk som «Kult der Zerstreung: über die Berliner Lichtspielhäuser» i *Frankfurter Zeitung* 70, utgave 167, 1926.
- Lucia, Synthia og Richard Porton, red. «Cult Cinema: A Critical Symposium». *Cineaste* Vol.XXXIV. (No.1) 47.
- Mathijs, Ernest og Xavier Mendik, red. *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press, 2008.
- Pettersen, Trond E. «Slik stjal Tarantino historien til «Kill Bill»». <http://www.dagbladet.no/magasinet/2008/05/23/535933.html>.
- Pinsker, Beth. «QT: King of Thieves.» I *Wired* (utgave 13, 07 juli 2005), <http://www.wired.com/wired/archive/13.07/tarantino.html>.
- Potamkin, Harry Allan. «Film Cults.» I *The Cult Film Reader*, red. av Ernest Mathijs og Xavier Mendik, 23-28. Maidenhead: Open University Press, 2008. Opprinnelig trykt i *Modern Thinker and Author's Review* i November 1932.
- Rose, Steve. «Found: where Tarantino gets his ideas». i *The Guardian* (6 april 2006). <http://www.guardian.co.uk/film/2004/apr/06/features.dvdreviews>.

- Sconce, Jeffrey. «'Trashing' the academy: Taste excess and an emerging politics of cinematic style» i *The Cult Film Reader*, red. av Ernest Mathijs og Xavier Mendik, 100-118. Maidenhead: Open University Press, 2008.
- Scott, «Bill's Superman Speech». <http://spaceninja.com/2006/06/bills-superman-speech-from-kill-bill/>.
- Spiritus-Temporis. <http://www.spiritus-temporis.com/>.
- Steven. «Remix Aesthetic in Moulin Rouge and Kill Bill». <http://peiratikos.net/archives/2005/01/10/remix/>.
- Sæbø, Gunnar. «Between Ubiquitous Media Event and Teenage Fan Phenomenon: Notes on the Mainstream Cult of James Cameron's Titanic». I *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes* red. av Philippe Le Guern, 283-307. Rennes: Presses Universitaires Rennes, 2002.
- Tarantino, Quentin. *Kill Bill Vol.I*. Miramax Films, 2003.
- Tarantino, Quentin. *Kill Bill Vol.II*. Miramax Films, 2004.
- The Quentin Tarantino Archives. <http://www.tarantino.info/>.
- Thompson, Kristin. «The concept of cinematic excess.» I *Film Theory and criticism: introductory readings*, 5. utg. red. Leo Braudy og Marshall Coen, 487-498. New York: Oxford University Press, 1999.
- Valour, Selena. «The Big Six - Top 6 Major Film Studios in the Movie Business». <http://ezinearticles.com/?The-Big-Six---Top-6-Major-Film-Studios-in-the-Movie-Business&id=1750590>.
- Wikipedia, the free encyclopedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page.
- Willis, Sharon. «'Style', posture and idiom: Tarantino's figures of masculinity'» I *Reinventing Film Studies*, ed. Christine Gledhill og Linda Williams, 279-295. New York: Arnold, 2000.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- YouTube. <http://www.youtube.com>.

Bildemateriale

Alle bilder fra *Kill Bill* hentet direkte fra DVD-utgivelser fra Scanbox.

Bilde fra *Switchblade Sisters* hentet fra Internet Movie Data Base.

Fanart hentet fra deviantART.

